ПАМЯТНИКИ
ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТИ И ИСКУССТВА



CXXXII

1

Н. П. КОНДАКОВЪ

О НАУЧНЫХЪ ЗАДАЧАХЪ

ИСТОРІИ ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА

2

Н. В. ПОКРОВСКІЙ

НЕКРОЛОГЪ Г. Д. ФИЛИМОНОВА

3

Гр. С. Д. ШЕРЕМЕТЕВЪ

ПАМЯТИ Ѳ. И. БУСЛАЕВА и Г. Д. ФИЛИМОНОВА



1899

ПАМЯТНИКИ
ДРЕВНЕЙ ПИСЬМЕННОСТИ И ИСКУССТВА



CXXXII

1

Н. П. КОНДАКОВЪ

О НАУЧНЫХЪ ЗАДАЧАХЪ

ИСТОРІИ ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА

2

Н. В. ПОКРОВСКІЙ

НЕКРОЛОГЪ Г. Д. ФИЛИМОНОВА

3

Гр. С. Д. ШЕРЕМЕТЕВЪ

ПАМЯТИ Ѳ. И. БУСЛАЕВА и Г. Д. ФИЛИМОНОВА



1899

Напечатано по распоряженію Комитета Императорскаго Общества Любителей Древней Письменности.

Секретарь *П. Шеффер*ъ

Типографія „В. С. Балашевъ и К°“, Фонтанка, 95

О научныхъ задачахъ исторіи древнерусскаго искусства *).

Мм. Гг.

Рѣшившись дать общее заглавіе своему сообщенію, я имѣлъ въ виду, прежде всего, вызвать Ваше вниманіе къ самому предмету изслѣдованій—древнерусскому искусству, которое въ послѣднее время въ этомъ вниманіи, явно, нуждается. Кому неизвѣстно, какъ далеко отошла русская археологическая наука отъ этого основного объекта своихъ задачъ, и кто можетъ сказать, какое положеніе всѣхъ нашихъ археологическихъ занятій можетъ образоваться, если, при необычайномъ развѣтвленіи ихъ, и потому при извѣстномъ разбродѣ силъ и интересовъ, основное содержаніе науки будетъ приходить все болѣе и болѣе въ забвеніе. Позволяю себѣ надѣяться, что даже простое напоминаніе о главной задачѣ будетъ не безъ пользы, особенно если въ ней будутъ показаны связующія начала для главнѣйшихъ интересовъ всей археологической науки.

*) Статьѣ сохраненъ ея видъ, данный устнымъ сообщеніемъ; подробное развитіе и обоснованіе положеній предполагается сдѣлать особо.

По краткости времени, я не могъ бы даже и въ общихъ чертахъ обозрѣть все обширное поле древнерусскаго искусства, и долженъ ограничиться характеристикою его научныхъ задачъ на ограниченномъ пространствѣ и въ одномъ избранномъ періодѣ. Но и тутъ можно было бы показать Вамъ, хотя въ перспективѣ, высокое научное значеніе предмета. Русское искусство есть оригинальный художественный типъ, крупное историческое явленіе, сложившееся работою великорусскаго племени при содѣйствіи цѣлаго ряда иноплеменныхъ и восточныхъ народностей, вызванныхъ этимъ племенемъ къ государственной жизни и художественной дѣятельности. Какъ всякій крупный характеръ, это искусство является сложнымъ типомъ, отлитымъ лишь послѣ работы вѣковой и сотрудничества многихъ силъ, но именно потому оно и владѣетъ самобытностью и является цѣльнымъ типомъ, и его декоративныя начала, подобно другимъ европейскимъ художественнымъ типамъ, способны къ исторической разработкѣ и могутъ служить основаніемъ будущей художественной жизни.

Между тѣмъ, исторія художественной формы въ древнерусскомъ искусствѣ, или исторія сложенія этого типа какъ бы забывается всѣми, кто охотно пользуется его формами, какъ готовымъ матеріаломъ, или изучаетъ все обширное содержаніе памятниковъ, оставленныхъ древнерусскимъ искусствомъ на пути прохожденія имъ своей исторіи. Позволю себѣ припомнить при этомъ случаѣ, какъ нѣкогда, въ пору наибольшаго оживленія интереса къ древнерусскому искусству, слагалось уже господствующее къ нему нынѣ отношеніе. Это было въ пятидесятыхъ и началѣ шестидесятыхъ годовъ, когда основаны были въ нашихъ столицахъ Археоло-

гическія Общества и Общество древнерусскаго искусства, когда открылись впервые для публичнаго обозрѣнія скопившіяся у любителей многочисленныя собранія, когда привезены были съ Аѳона тысячи снимковъ археологической экспедиціи П. М. Севастьянова и были изданы первыя обозрѣнія и основныя руководящія изслѣдованія по исторіи русскаго быта, иконописи, техническихъ производствъ, архитектуры, по курганнымъ древностямъ, лицевымъ рукописямъ и пр. Уже и тогда обиліе новаго содержанія, открываемаго древнерусскимъ искусствомъ, подавляло изслѣдователей, останавливавшихся передъ множествомъ иконографическихъ типовъ и сюжетовъ въ русской иконописи и миніатюрѣ, а самая важность содержанія, почерпаемаго изъ христіанской религіи, требовала къ себѣ вниманія преимущественнаго, тогда какъ художественная форма во многихъ памятникахъ стояла, видимо, на второмъ по важности мѣстѣ. Къ тому же восточная иконографія устанавливала полную историческую преемственность искусства русскаго отъ византійскаго и этого послѣдняго отъ древнехристіанскаго. Все это было не вполнѣ точно въ научномъ отношеніи, такъ какъ передача отъ одного предшественника къ другому преемнику совершалась тоже по своимъ особливымъ законамъ: одно дѣло самый историческій ходъ искусства, съ разнообразными исканіями формъ и выраженій художественной мысли, и иное дѣло художественное наслѣдіе, это накопленное вѣками богатство формъ, часто уцѣлѣвшихъ въ видѣ декоративныхъ подробностей и лишившихся своего содержанія или получившихъ въ иной средѣ новый смыслъ. Взамѣнъ этой неточности пріобрѣталось колоссальное поприще археологіи восточно-христіанскаго искусства, на которомъ русская иконопись явля-

лась именно законнымъ наслѣдникомъ, вѣрнымъ преемникомъ старины и неизмѣннымъ истолкователемъ основныхъ преданій ея, что само по себѣ давало залогъ живого поступательнаго движенія впередъ, основанннаго на связи съ прошлымъ и его пониманіи. Такъ ставилъ дѣло незабвенный ученый Ѳ. И. Буслаевъ въ своихъ обширныхъ обозрѣніяхъ христіанскаго искусства: какъ извѣстно, онъ шелъ въ своихъ изслѣдованіяхъ по искусству отъ народной поэзіи и древней письменности, усматривая связь древняго искусства и поэзіи въ общемъ двоевѣріи, въ темной творческой фантазіи народа, угадывая, напримѣръ, романскій стиль въ стихѣ объ Егоріи Храбромъ, показывая эту связь на сказаніи о Шиловѣ монастырѣ, главнымъ образомъ въ народности древнерусскаго искусства и литературы.

Правда, въ то время существовало рядомъ иное воззрѣніе, выработанное непосредственнымъ изученіемъ русскихъ художественныхъ древностей, живымъ историческимъ интересомъ ученыхъ коллекціонеровъ и многочисленныхъ любителей, нуждавшихся въ историческомъ руководствѣ, чтобы опознаться въ своихъ собраніяхъ. Съ этой точки зрѣнія, исторія искусства должна идти впереди археологіи искусства: памятники должны быть распредѣлены въ ихъ историческомъ развитіи, прежде чѣмъ можно будетъ пользоваться ихъ внутреннимъ содержаніемъ. Между тѣмъ, печальная бѣдность памятниками кіевскаго и владимірскаго періода, такъ легко объясняемая татарскимъ разгромомъ, была, въ данномъ случаѣ, причиною появленія поспѣшныхъ обобщеній и преждевременныхъ заключеній о бѣдности и неоригинальности художественной жизни въ древней Руси.

Такимъ образомъ, при самомъ нарожденіи русской архео-

логической науки сложилось и невысокое понятіе о ея предметѣ, о русскихъ древностяхъ и памятникахъ русской старины, появился и незамѣтно утвердился отрицательный взглядъ на ихъ значеніе. Сравнивая мысленно богатство художественнаго наслѣдія западныхъ странъ съ русскою стариною, видѣли ея бѣдность крупными художественными памятниками, недостатокъ въ ней личной художественной дѣятельности. Между тѣмъ необозримая масса русскихъ художественныхъ и вещественныхъ древностей раскрывается и выростаетъ, такъ сказать, на нашихъ глазахъ, и трудно сказать, сколько усилій понадобится со временемъ, чтобы этому колоссальному матеріалу найти мѣсто въ музеяхъ, его распредѣлить, описать и научно построить. Приведенный выше взглядъ, конечно, явился результатомъ наскоро сдѣланныхъ обобщеній, когда наличность русскихъ древностей ограничивалась немногими собраніями московскихъ любителей и состояла почти исключительно изъ ремесленныхъ подѣлокъ и предметовъ пошебнаго народнаго обихода, но уже въ то время существовала наша Оружейная Палата. Съ того времени число государственныхъ, общественныхъ и частныхъ собраній превысило пятьдесятъ, и между ними есть музеи, по количеству предметовъ, соперничающіе съ европейскими національными собраніями. Правда, въ этомъ нагроможденіи предметовъ мы не находимъ, за исключеніемъ древнѣйшихъ эпохъ, высокаго художественнаго достоинства; имъ недостаетъ силы, характера, разнообразія и прочихъ свойствъ западноевропейской культуры и искусства. Но взамѣнъ этотъ недостатокъ, казалось бы, долженъ былъ руководить нами въ пониманіи такой среды памятниковъ: какъ передъ коллекціями восточными и средневѣковыми мы не рѣшимся предъявлять праздныхъ

запросовъ о личной исторіи въ искусствѣ Индіи, Китая, Японіи и Персіи, или мавританской Испаніи, такъ и въ области русскихъ древностей интересъ долженъ лежать въ богатствѣ, народной значительности и устойчивости типовъ, а научные взгляды должны направиться въ сторону историческаго изслѣдованія происхожденія этихъ типовъ.

Русской древности поставляли въ вину (впрочемъ, только у насъ дома), что она начала бытіе свое съ заимствованія византійскихъ образцовъ, а эти образцы, уже начиная съ XI вѣка, представляли будто бы упадокъ искусства, что, въ свою очередь, служило оправданіемъ низкаго достоинства художественныхъ шаблоновъ, обращавшихся въ древней Руси. Но исторія искусства, научно поставленная, показываетъ намъ, что всякое искусство начинаетъ свою дѣятельность такъ называемымъ заимствованіемъ, правильнѣе говоря,—общеніемъ съ высшею культурою, и потому въ извѣстныхъ, показныхъ сферахъ, гдѣ ищутъ новаго и неизвѣстнаго, мы встрѣчаемъ памятники, выполненные чужими мастерами. Такъ, первыя мозаики въ христіанскихъ храмахъ Кіева, выполнялись, конечно, греческими мастерами, какъ и въ самой Италіи для того же времени, но только начальное обобщеніе рѣшится именовать всю эту эпоху византійскою для Россіи, Грузіи, Италіи и пр. Равно невѣрно, будто византійское искусство XI—XII вѣка представляетъ собою періодъ упадка: этотъ взглядъ, пущенный Ваагеномъ, Шнаазе и другими, былъ тенденціознымъ по своему происхожденію, такъ какъ намѣренно поднималъ древнюю Византію VI вѣка съ ея античнымъ характеромъ, сравнительно съ позднѣйшею, а теперь этотъ взглядъ уступилъ мѣсто исторической оцѣнкѣ, признающей своего рода процвѣтаніе византійской культуры и

искусства въ X—XII вѣкахъ. Во всякомъ случаѣ, нынѣ немыслимо отрицать первенство византійскаго искусства въ X—XI столѣтіяхъ во всей современной ему Европѣ, и, слѣдовательно, жалобы археологовъ на дурные образцы, нами полученные отъ Византіи, становятся неумѣстными. Что же касается вреда, полученнаго будто бы русскимъ искусствомъ отъ усвоенія неизмѣнныхъ традиціонныхъ шаблоновъ, то исторія италіанской живописи отлично оттѣняетъ пользу этихъ шаблоновъ, когда надъ ними работаетъ художникъ, ищущій совершенства. Въ искусствѣ новыхъ народностей, принявшихъ христіанскую вѣру, эти шаблоны были насущною необходимостью, и ихъ выработка составляетъ историческую заслугу Византіи.

Еще болѣе обезличиваетъ нашу древность тотъ взглядъ, который отрицаетъ у русскаго народа въ древности существованіе художественныхъ интересовъ: будто бы, въ то время, какъ на Западѣ уже въ XII и XIII вѣкѣ строили готическіе храмы, соединяя религіозное чувство съ художественнымъ одушевленіемъ и техническими знаніями, у насъ пробавлялись, главнѣйшимъ образомъ, иностранными мастерами. Такъ, строителями (однако, не обыкновенными) лучшихъ храмовъ XII вѣка бывали у насъ иностранцы, и лѣтописецъ считаетъ «чудомъ», что въ Ростовѣ нашлись въ это время свои мастера. Замѣчаніе, основанное на единичномъ фактѣ, представляется крайнимъ и тенденціознымъ обобщеніемъ: Русь была и въ древности обширною страною, и въ разныхъ мѣстахъ устраивалась на житье въ разное время и по разному. А именно, въ то время, когда Кіевская и Черниговская Русь строила каменные храмы своими силами, Суздальская область, едва только колонизованная, должна

была при Андреѣ Боголюбскомъ прибѣгать къ вызову мастеровъ съ далекаго Запада, отъ нѣмцевъ; но уже Ростовскій епископъ Іоаннъ нашелъ своихъ каменьщиковъ, вѣроятно, изъ сосѣдней Болгаріи, своихъ кровельщиковъ и т. д. И въ самомъ призывѣ нельзя было бы видѣть ничего особеннаго противъ обычнаго вызова спеціалистовъ для каменной кладки, для сводовъ и т. д., если бы мы не переносили на Россію и Востокъ условій городского быта нѣкоторыхъ мѣстностей Германіи.

Но это отсутствіе художественныхъ интересовъ думали подтвердить еще «разнородностью» вліяній въ древней Руси «отсутствіемъ національнаго такта» въ украшеніи Софійскаго собора въ Новгородѣ «Корсунскими» вратами западнаго мастерства, съ чуждыми русской жизни подробностями, съ латинскими надписями. Эти врата, будто бы «столь же мало обращали на себя вниманіе входившей въ нихъ толпы, какъ и прилѣпы или барельефы Дмитріевскаго и Покровскаго храмовъ во Владимірѣ, съ изображеніями странными, непонятными для Русскихъ XII вѣка и совершенно чуждыми ихъ умственнымъ и религіознымъ интересамъ». Однако, приглядываясь къ исторіи европейскаго средневѣковаго искусства, мы и у другихъ націй найдемъ рядъ подобныхъ примѣровъ, даже въ художественной Италіи.

Но если остается неизвѣстнымъ, какъ толковали себѣ дмитровскіе барельефы во Владимірѣ ихъ современники, то вполнѣ очевидно, что этихъ барельефовъ не понимали и сами критики. Руководясь приговорами нѣмецкихъ общихъ руководствъ къ исторіи искусства и лексиконовъ по христіанской археологіи, у насъ до послѣдняго времени объявляли, что эти барельефы лишены въ цѣломъ смысла и содержанія и пред-

ставляютъ лишь «декоративную игру», произвольный и хаотическій наборъ всякихъ символическихъ и эмблематическихъ изображеній. Правда, и въ нѣмецкой археологіи лучшій древній памятникъ Германіи—Аугсбургскія двери или объявляются такою же игрою, или толкуются въ смыслѣ глубокой системы моральной философіи, но прежде обвиненія прошлаго въ непониманіи своихъ памятниковъ и «отчужденности» отъ поверхностно воспринятыхъ вліяній должно самой археологіи понять ихъ содержаніе и значеніе.

На ряду съ такими взглядами, въ нашей исторіи удерживается доселѣ нѣкоторое убѣжденіе въ примитивности русскаго народа, начавшаго будто бы свое историческое дѣло одинокимъ, безъ всякой помощи и содѣйствія, лицомъ къ лицу съ дикою природою и грубымъ населеніемъ звѣролововъ и кочевниковъ. Ростъ нашей цивилизаціи именуется «физіологическимъ», такъ какъ русскій народъ, подобно любимому герою его сказокъ обдѣленный всякимъ наслѣдіемъ, не знавшій въ дѣтствѣ никакой школы умственнаго и общественнаго развитія, ростъ одиноко, на степной волѣ, какъ цвѣтъ сельный... Картина чрезвычайно привлекательная, талантливая, но вѣрная дѣйствительности лишь въ общихъ чертахъ, какъ набросокъ широкаго письма, оставляющій въ сторонѣ детали. Дѣйствительно, славяне, переходившіе съ культурнаго Запада по рѣкамъ въ глубь восточной европейской равнины, были подобны піонерамъ и на нѣкоторое время теряли сильно въ бытовомъ развитіи, какъ теряетъ и теперь одинокій русскій поселенецъ среди инородцевъ.

Однако, это положеніе новыхъ поселенцевъ продолжалось недолго, и самое развитіе арабской торговли на востокѣ Россіи обусловливалось жизнью вновь колонизованныхъ сла-

вянами мѣстностей: борьба съ Великою Болгаріею имѣетъ задачею созданіе своего Нижняго Новгорода, и Владиміро-Суздальская область заселяется и богатѣетъ, благодаря восточной торговлѣ и собственной промышленности, которая вызываетъ товары съ Востока и мастеровъ съ Запада. Здѣсь же, въ связи съ потребностями городовъ и промышленныхъ центровъ, развилось примѣрное земледѣліе, садоводство, бортничество и всевозможные промысла, построенные на пользованіи силами и дарами природы, и, слѣдовательно, нервомъ жизни и колонизаціи этого края была та же торговля съ Азіею, которая создала и Южную Русь съ ея вѣковою культурою.

Монгольское нашествіе перерѣзало этотъ жизненный нервъ, и главное зло монгольскаго ига, страшнаго для современниковъ своими опустошеніями, ужасами рѣзни и рабскаго плѣна и истребленіемъ преднѣпровской Руси, для послѣдующихъ поколѣній явилось величайшимъ въ исторіи гнетомъ, въ силу вражескаго преграждѣнія всякихъ сношеній съ культурными центрами. Эпоха второй половины XIII вѣка и весь XIV вѣкъ для Россіи, не исключая даже Новгорода, и не говоря о раззоренномъ Кіевѣ и заполоненномъ дикими ордами югѣ, представляетъ явный маразмъ націи, отчаяніе ея вождей, обѣднѣніе и оскудѣніе всей страны, упадокъ всѣхъ промысловъ и ремеслъ, полное исчезновеніе многихъ техническихъ знаній. Но еще тяжче рабскія привычки, унаслѣдованныя съ игомъ, неувѣренность въ завтрашнемъ днѣ, небрежное выполненіе всякихъ задачъ, подневольная и показная работа, отсутствіе выдержки и настойчивости. Тѣмъ не менѣе и это зло было преходящимъ, и общія жалобы лѣтописцевъ не даютъ намъ права представлять себѣ культурныя области

совершенно обезлюдѣвшими и лишенными всякой промышленной жизни: изъ того же Суздаля, который самъ вызывалъ каменьщиковъ въ XII вѣкѣ, берутъ ихъ для Новгорода въ XV вѣкѣ, такъ какъ владимірцы еще въ концѣ XII вѣка звались «каменьщиками», какъ новгородцы «плотниками».

Съ одной стороны, большинство нашихъ историческихъ сочиненій и особенно общихъ обозрѣній исторіи древнѣйшаго періода, видимо, усвоили себѣ идею примитивности древне-русской жизни, какъ основную точку отправленія и, примѣняя обычный статистическій методъ, удѣляютъ искусству и художественной промышленности послѣднее мѣсто, видятъ въ нихъ малозначительныя явленія роскоши княжескихъ дворовъ и двухъ-трехъ пышныхъ соборовъ и не понимаютъ многихъ сторонъ жизни. Такъ, историки, принимая «ловы» Кія, Олега, Свѣнельда въ смыслѣ первобытнаго звѣроловства, а не охоты, недоумѣваютъ, какого рода «парусники» были въ числѣ ловцовъ, упоминаемыхъ ханскими ярлыками, и даже полагаютъ, что пардусъ, подаренный Юрію въ Москвѣ Олегомъ въ 1147 г., былъ не живой (Карамзинъ), а только въ видѣ шкуры. Но охота съ прирученными леопардами, при помощи ихъ вожаковъ, составляла обычное явленіе въ Византіи въ XI — XII вѣкахъ, и по ихъ поводу были составлены особыя статьи въ дворцовомъ уставѣ. Въ русской старинѣ, по недоразумѣнію (Аристовъ), пардусы зачислены въ списокъ звѣрей, на которыхъ производилась охота, тогда какъ эта охота съ привозными ручными пардусами могла бы служить указаніемъ, какъ перенималась на Руси и вообще вся обстановка восточныхъ и греческихъ дворовъ.

Исторія художественнаго развитія древняго русскаго искусства представляетъ явленіе чрезвычайно сложное, а по-

тому особенно любопытное для изслѣдованія и полное характерныхъ подробностей. Неточно, напримѣръ, называть древнѣйшій Кіевскій періодъ русско-византійскимъ и принимать огуломъ древности этого періода за издѣлія константинопольскія или ихъ подражанія. Кіевскія находки представили, вопервыхъ, рядъ замѣчательныхъ работъ самостоятельной художественной промышленности, даже въ области столь тонкихъ техническихъ художествъ, какова, напримѣръ, перегородчатая эмаль, и, вовторыхъ, такую близость, а зачастую и тожество съ предметами художественной промышленности, добываемыми въ раскопкахъ Херсонеса, что мы уже теперь, въ самомъ началѣ этихъ раскопокъ, должны видоизмѣнить прежде установившіеся взгляды. Конечно, мозаики и фрески Кіевскихъ соборовъ исполнялись артелями столичныхъ византійскихъ мастеровъ; но это были исключительныя произведенія монументальнаго искусства, тогда какъ масса предметомъ художественной промышленности принадлежала привознымъ и мѣстнымъ издѣліямъ греко-восточной промышленности, шедшей на Русь искони черезъ Крымъ, Кавказъ и по Волгѣ. Малая Азія и Сирія были главными поставщиками южной и восточной Руси въ періодъ великокняжескій, о чемъ нынѣ неопровержимо свидѣтельствуютъ издѣлія изъ металла, ткани, поливная посуда и пр. Татарское завоеваніе почти закрыло (но не для Кавказа) эти торговые пути, оставивъ мѣсто только волжскому, и это обстоятельство играетъ важнѣйшую роль въ судьбахъ русской культуры.

Мы уже имѣли случай пространно доказывать, какимъ образомъ русскіе клады великокняжескаго періода безусловно ясно свидѣтельствуютъ о самостоятельномъ развитіи у насъ различныхъ художественныхъ ремеслъ но мы должны пре-

доставить будущему точную картину этого высокаго культурнаго развитія древней домонгольской Руси. Конечно, этимъ развитіемъ славянское племя обязано было во многомъ тому народонаселенію, которое оно уже нашло на мѣстахъ своего разселенія, а также тѣмъ странамъ, которыя издавна организовали въ различныхъ предѣлахъ Россіи свои обширные и богатые рынки, какими были Херсонесъ, Кафа, Кіевъ, Смоленскъ, Великіе Болгары, Итиль и пр. Но и русскія издѣлія какъ увидимъ, расходились далеко отъ предѣловъ Россіи уже въ концѣ XII вѣка, и доказательствами мы выставимъ два факта. Съ одной стороны свидѣтельствуетъ о томъ «Опись имущества аѳонской обители Ксилургу» отъ 1143 года *): въ числѣ церковныхъ обиходныхъ предметовъ эта опись насчитываетъ рядъ драгоцѣнныхъ Евангелій и иконъ въ дорогихъ окладахъ, пурпуровыхъ покрововъ, парчевыхъ ризъ, мощехранительницъ изъ золота, съ драгоцѣнными камнями, иконъ съ эмалевыми вѣнцами и пр., и среди этихъ предметовъ упоминаетъ: «эпитрахиль золотой *русскій* одинъ и два другихъ фофудныхъ (парчевыхъ), ручникъ Богородицѣ пурпурный, *русскій*, съ золотымъ бордюромъ, съ крестомъ, кругомъ и двумя птицами: а прочіе два ручника подъ пурпуръ, одинъ для подвѣшиванія, съ изображеніями, и иныя *древнія русскія*». Далѣе, опись высчитываетъ русскія книги: 3—Апостола, 2—Параклитики, 5—Октоиховъ, 3—Ирмологія, 4—Синаксаря, 1—Парамейникъ, 12—Миней, 2—Патерика, 5—Псалтирей, Житія Ефрема и Панкратія, 5—Часослововъ и 1—Номоканонъ. Что здѣсь слово *русскій* указываетъ не на одно по-

---

*) Акты Русскаго на Св. Аѳонѣ мононастыря Св. Вмч. Пантелеймона. Кіевъ. 1873, стр. 50—67.

жертвованіе русскими князьями, доказываетъ перечень русскихъ книгъ и одна упомянутая *русская капа*, очевидно, изъ грубаго сукна, валенаго въ Россіи. Съ другой стороны мы уже теперь можемъ обратить вниманіе всѣхъ интересующихся русскою древностью на любопытный фактъ нахожденія русскихъ уборовъ изъ серебра, особенно сережныхъ подвѣсокъ, пуговицъ, наборовъ типа XII—XIII вѣка въ предѣлахъ Кубанской области: очевидно, самое Тмутараканское княжество было обязано не прихоти удалыхъ Мстиславовъ, но существованію въ этихъ мѣстахъ частію русскаго населенія, частію русскихъ обычаевъ.

Но обратимся къ памятникамъ монументальнымъ, притомъ слывущимъ у насъ за работу чужихъ, нѣмецкихъ мастеровъ и потому не имѣющимъ будто бы значенія для русской археологіи: разумѣемъ замѣчательныя скульптурныя украшенія Дмитровскаго собора во Владимірѣ и затѣмъ собора въ г. Юрьевѣ Польскомъ. Русская археологія много разъ приступала къ разрѣшенію вопроса о происхожденіи этихъ скульптуръ, но обыкновенно въ связи съ архитектурою храмовъ Владиміро-Суздальской области вообще, и высказывалась въ большинствѣ случаевъ въ пользу германо-романскаго происхожденія того и другого. Скажемъ кратко, что этотъ взглядъ вѣренъ по стольку, по скольку онъ охватываетъ только общія формы романской архитектуры и ея скульптурныхъ украшеній не только въ Италіи, но и Германіи и въ славянскихъ странахъ: планъ суздальскихъ церквей греко-византійскій, какъ въ большинствѣ странъ придунайскихъ, композиція сводовъ, куполовъ также византійская, но расчлененіе фасадовъ, украшеніе портиками, аркадами и горельефными скульптурами по этимъ расчлененіямъ относится уже къ ро-

манскимъ оригиналамъ на почвѣ Германіи. И, однако, мы не можемъ останавливаться на этомъ общемъ сродствѣ: сущность нашихъ двухъ памятниковъ въ ихъ различіи, ихъ особенностяхъ, и это чувствовали всѣ изслѣдователи, не будучи, въ концѣ своихъ сличеній, въ состояніи опредѣлить физіономіи памятника. И не мудрено: пересмотрѣвъ (по изданіямъ) всю массу церквей съ скульптурными украшеніями на пространствѣ отъ Галиціи по Дунаю и чрезъ Венгрію до Тироля и верхней Италіи, равно черезъ Швейцарію до южной Франціи включительно, какъ отъ восточной Помераніи до береговъ Рейна, за періодъ IX—XII, вѣковъ мы нигдѣ не нашли ни одной церкви, собора дворца или зданія, которое могло бы быть принято за образецъ украшенія двухъ владимірскихъ церквей. Можно найти по частямъ фигуры святыхъ, животныхъ, фантастическихъ звѣрей и орнаменты; можно встрѣтить тотъ же порядокъ украшеній; можно, наконецъ, найти много лучше скульптуръ, болѣе затѣйливыхъ, болѣе характерныхъ, но нельзя встрѣтить ничего подобнаго: наши два собора въ своемъ родѣ единственные памятники, особенно Дмитровскій соборъ, по небывалому богатству скульптуръ, разсыпанному на южной, западной и сѣверной сторонахъ храма. Каждая фигура, каждый звѣрь, растеніе, эмблема, каждая сцена составляетъ отдѣльную плиту, на поверхности раздѣланную плоскимъ горельефомъ, какъ бы срѣзаннымъ и совершенно ровнымъ. Фигуры не имѣютъ округлости, контуры насѣчены вглубь, и рука на груди оказывается врѣзанною въ грудь; при этихъ недостаткахъ, сухая, мелочная рѣзьба и сложная композиція указываетъ, что мы не имѣемъ дѣло съ исполненіемъ чужого сочиненія. Типы святыхъ и всѣ религіозныя сцены въ скульптурахъ Дмитровскаго со-

бора по своей грубости и даже уродливости не имѣютъ ничего общаго съ византійскимъ искусствомъ и представляютъ, до очевидности, нѣмецкую передачу устарѣлаго римскаго оригинала; точно также всѣ маски, личины и гротески, явно, западнаго сочиненія. Правда мы должны были бы перебрать всевозможные памятники южной Германіи, Тироля, южной Франціи и сѣверной Италіи, чтобы набрать нѣсколько подходящихъ образцовъ скульптуры, похожихъ фигуръ звѣрей, орнаментовъ и пр., и все-таки мы бы не знали, откуда именно принесенъ тотъ стиль, который мы разбираемъ въ двухъ соборахъ, все это по той простой причинѣ, что нигдѣ романскаго стиля скульптуръ именно въ этомъ видѣ не существуетъ, кромѣ Владиміра и Юрьева.

Начиная съ технической стороны, наши прилѣпы напоминаютъ собою изразцы, и вотъ подобные имъ, дѣйствительные глиняные изразцы, но безъ поливы, находимъ въ Регенсбургѣ въ церкви Св. Эмерана, и одна съ фигурою двухглаваго орла, грифа и т. п.; подобныя плитки заложены въ стѣны церкви въ Баденѣ XIV в., какъ старый матеріалъ съ изображеніями львовъ и оленей. Конечно, эти образчики показываютъ намъ, что, между прочимъ, множество нашихъ рельефовъ происходитъ отъ прежнихъ изразцовъ, съ которыхъ сняты шаблоны и исполнены уже въ камнѣ. Гипотеза эта, весьма вѣроятная, указываетъ намъ, прежде всего, на Востокъ, которому всегда принадлежатъ издѣлія изъ поливной глины, какъ образецъ , а затѣмъ на Западъ, гдѣ эти изразцы передѣланы.

Далѣ, по крайней грубости рельефовъ, безъ особаго порядка наложенныхъ въ стѣны, приближаются къ нашимъ порталы замка Тироль въ Тиролѣ, начала XII вѣка: здѣсь на-

ходимъ въ плитахъ: кентавра, василиска, крокодила и птицу, ловящую насѣкомыхъ въ его пасти, борцовъ, львовъ, птицъ по сторонамъ чащи и пр., но все это ограничивается десяткомъ плитъ, безпорядочно вставленныхъ въ стѣну по сторонамъ порталовъ. Напротивъ того, скульптурныя украшенія церквей въ Венгріи, Каринтіи, Нижней Австріи ограничиваются капителями, тягами аркадъ, порталовъ, но это уже явно художественная передѣлка конца XII вѣка и XIII столѣтія древнихъ оригиналовъ. Все это, очевидно, образовалось подъ вліяніемъ италіанскимъ, которое расходилось изъ Ломбардіи какъ бы лучами въ періодъ XI—XII вѣковъ. Но и въ самой Ломбардіи, гдѣ соборы и церкви Навары, Верчелли, Павіи, Асти, Піаченцы и пр. представляютъ на первый взглядъ много сходства въ частностяхъ, общій типъ украшеній—совершенно иной. Мы находимъ здѣсь орнаментированныя аркады, внутри же церкви видимъ отдѣльныя плиты со Святыми, но въ порядкѣ по сторонамъ оконъ, а фантастическія и эмблематическія изображенія выполнены здѣсь въ умѣренной, художественной обработкѣ, въ искусномъ выборѣ, въ подборѣ декоративныхъ формъ, или на капителяхъ, или въ тягахъ, или даже и въ отдѣльныхъ барельефахъ, но въ видѣ фризовъ, антаблементовъ и пр.; самыя страшила и монстры представлены въ богатой декоративной формѣ, которая указываетъ на ихъ исключительно декоративное значеніе. Художественные принципы ломбардской архитектуры отходятъ отъ этого типа также далеко, какъ и церкви Сербіи и придунайскихъ странъ отъ XIV—XV столѣтій. Еще богаче и художественнѣе украшенія аркадъ и колонокъ въ Ареццо отъ 1216 года, съ затѣйливою передѣлкою фантастическихъ формъ, или въ Корнето, отъ

1218 года, гдѣ колонны покрыты змѣиными плетеніями или въ chiostri Рима XIII вѣка. Поэтому, если бы требовалось сравнивать наши соборы, не для уясненія ихъ типа вообще, но для подысканія имъ западнаго образца, съ котораго они были исполнены то пришлось бы скорѣе указать на нѣкоторыя мѣстности Швейцаріи, гдѣ есть, по крайней мѣрѣ, церкви, стѣны которыхъ грубо вымощены скульптурными плитами, и въ то же время признать немыслимымъ какую-либо связь между тѣми и другими. Въ самой Германіи романскій стиль никогда не представлялъ такого развитія скульптуры и ограничивался чаще всего нехитрымъ архитектурнымъ расчлененіемъ: величавыя громады соборовъ Майнца, Вормса, Шпейера не пользуются скульптурою въ нашемъ смыслѣ. Нечего говорить объ южной Франціи, гдѣ высокія формы романскаго стиля и тонкая художественная декорація арокъ, капителей не имѣютъ ничего общаго съ владимірскими, хотя, напримѣръ, въ Перигё находимъ тожественный съ ними типъ льва. Иначе говоря, ища повсюду образцовъ для памятника оригинальнаго по самому существу, мы рискуемъ кружиться безплодно въ логическомъ кругу. Очень можетъ быть, что въ древнемъ Галичѣ и Полоцкой области строили въ то же время церкви подобныя этимъ двумъ, и что мастера, выполнявшіе архитектуру и рѣзьбу ихъ, пришли изъ Галича или придунайскихъ мѣстностей, но пока мы не нашли памятника, который бы сталъ наравнѣ съ ними, эти послѣднія церкви останутся характерными и отчасти оригинальными памятниками.

Эта условная оригинальность нашихъ памятниковъ подтверждается внутреннимъ смысломъ всей скульптурной декораціи Дмитріевскаго собора и художественнымъ стилемъ изображеній его и особенно скульптуръ собора въ Юрьевѣ

Польскомъ. Что особенно существенно, въ первомъ случаѣ внутренній смыслъ раскрывается всѣмъ ансамблемъ изображеній: религіозныхъ сценъ и фигуръ по отношенію къ звѣриному царству, и стало быть, ясно показываетъ намъ не декоративную игру, но осмысленный разсчетъ съ извѣстною цѣлью на пониманіе зрителями.

Религіозныя композиціи или сцены къ тому же въ Дмитріевскомъ соборѣ очень немногочисленны, но такъ какъ онѣ расположены въ отдѣльности на каждой изъ сторонъ храма, украшенныхъ (кромѣ восточной) скульптурами, и притомъ даже въ каждой изъ трехъ аркадъ, на которыя декоративно дѣлится стѣна, то уже заранѣе зрителю даютъ понять, что смыслъ всѣхъ скульптуръ сосредоточивается именно въ этихъ религіозныхъ сценахъ, и что онѣ служатъ дѣлу внутренней связи всѣхъ разсыпанныхъ по стѣнамъ и ничѣмъ во внѣшности не связанныхъ между собою скульптуръ.

Такъ, на западной стѣнѣ собора во всѣхъ трехъ аркадахъ представлено славословіе творцу отъ всея твари, съ юнымъ творцомъ или пророкомъ, или Эммануиломъ, или царственнымъ пророкомъ, возсѣдающимъ въ средней аркадѣ; посреди, стало быть, надъ главнымъ входомъ въ храмъ, и держащимъ въ рукѣ длинный развернутый свитокъ; ему предстоятъ преклоняющіеся ангелы (въ средней аркадѣ) и пророки (въ боковыхъ аркадахъ). Но кто таковъ этотъ юный царственный видомъ и вѣнцомъ пророкъ, о томъ изображеніе не говоритъ намъ ничѣмъ непосредственно. На той же сторонѣ представлены (уже для заполненія, быть можетъ, пустого мѣста): Пророкъ, читающій свои пророчества, неизвѣстнаго имени, и, повидимому, Св. Никита, казнящій бѣса. Все остальное поле всѣхъ трехъ аркадъ занято въ двѣнадцать

рядовъ или поясовъ многочисленными одиночными изображеніями звѣрей, фантастическихъ животныхъ, растеній и эмблемъ, среди которыхъ особо выдѣляются понизу ѣдущіе другъ за другомъ четыре всадника, сидящіе на эмблематическомъ звѣрѣ.

На южной стѣнѣ (рис. 1) мы находимъ въ средней аркадѣ тотъ же таинственный образъ юнаго царственнаго пророка и выше его двухъ другихъ пророковъ, а посреди нихъ престолъ уготованный, или такъ называемую по гречески «Гетимасію», и Святаго Духа, спускающагося отъ престола на юнаго царя въ видѣ голубя. Въ боковыхъ аркадахъ изображено вверху съ одной стороны Крещеніе Господне, съ двумя преклоняющимися ангелами и съ Духомъ Святымъ, нисходящимъ отъ Десницы, въ другой аркадѣ — Восхожденіе на небо Александра Македонскаго.

На сѣверной стѣнѣ (рис. 2) въ средней аркадѣ тотъ же юный царственный Пророкъ, въ лѣвой (отъ зрителя) боковой аркадѣ Богоматерь съ Младенцемъ среди четырехъ преклоняющихся пастырей, на правой аркадѣ, Богородица, сидящая въ молитвенной позѣ на престолѣ, по сторонамъ ея двое святителей; поверхъ птицы, голубь, но не Св. Духъ.

Но главный интересъ скульптуръ заключается въ многочисленныхъ фигурахъ звѣрей, животныхъ и растеній, покрывающихъ правильными рядами (по 12 рядовъ въ большихъ аркадахъ и по 6—7 фигуръ въ рядѣ) внутреннюю поверхность аркадъ большихъ и малыхъ; въ трехъ среднихъ аркадахъ отдѣльныхъ фигуръ насчитывается около 80, въ боковыхъ по 50, и около 100 въ нижнемъ поясѣ, итого до 300 изображеній на каждой стѣнѣ. Если исключить фигуры Пророковъ, Апостоловъ и Святыхъ и отдѣльные медальоны

съ погрудными изображеніями Святыхъ, иногда даже внутри особыхъ арочекъ, помѣщенные какъ-то случайно, безпорядочно для заполненія пространства и, видимо, безъ всякаго особаго смысла (скорѣе всего, какъ привычный матеріалъ), то мы получаемъ собственно ряды звѣрей, фантастическихъ животныхъ, птицъ и растеній, при чемъ, какъ видно изъ рисунковъ и перечня типовъ, эти звѣри, животныя и пр. повторяются множество разъ, съ очевидною и исключительною орнаментальною цѣлью. Связующая мысль—слава великаго, непостижимаго въ своихъ дивахъ, неизвѣстнаго въ своихъ тайнахъ Божьяго міра: здѣсь украшеніе отвѣчаетъ и общему религіозному настроенію.

Здѣсь съ небесъ устремляются въ быстромъ полетѣ птицы, вмѣстѣ съ ангелами несущіяся къ Премудрости Божіей, возсѣдящей въ славѣ на царственномъ тронѣ: къ подножію этого трона идутъ съ трепетомъ львы и страшные грифы, и подъ ними пышно распускаются растенія. Словомъ, декоративная сторона подчинена общей, всюду развитой и потому какъ бы незамѣтной сначала религіозной мысли. И однако, сообразно со средствамя декоратора, здѣсь допущены во множествѣ всякаго рода отступленія, проще говоря, вольности, и эта мысль не является однообразною навязчивою тенденціею. Такъ, дикіе звѣри, сообразно съ своею натурою борются, терзаютъ другъ друга не потому, чтобы рѣзчикъ—каменотесъ намѣренно хотѣлъ эту звѣрскую ихъ натуру представить, но, конечно, потому, что таковы были имѣвшіеся уже у него декоративные шаблоны, композиціи, сложившіяся вовсе не въ храмовыхъ рельефахъ, но въ средѣ искусства болѣе свободнаго характера и содержанія, а именно восточнаго.

Если мы сравнимъ весь циклъ скульптуръ съ текстомъ «Голубиной книги», то какъ разъ найдемъ и тамъ ту же свободу деталей, вошедшихъ въ стихъ съ такою же неизмѣнностью, какъ наши шаблонныя плиты, съ изображенiемъ льва, птица, грифа, вдвинутыя въ звенья иного ряда прилѣповъ.

Главнымъ же образомъ, представленный здѣсь мiръ не тотъ простой, реальный, всѣмъ извѣстный мiръ, но мiръ Премудрости Божiей, открывающiйся только божескимъ просвѣщенiемъ, книжнымъ, мудрымъ наученiемъ, которое говоритъ намъ о всемъ явномъ и о всемъ сокровенномъ, реальномъ и чудесномъ, простомъ и волшебномъ, какъ оно открывается Священнымъ Писанiемъ.

Согласно съ этимъ, и царственный юноша Пророкъ, на котораго сходитъ Духъ Святый, есть ветхозавѣтный прообразъ новозавѣтнаго учителя. Дѣйствительно, въ центральной фигурѣ юнаго Пророка, возсѣдающаго на престолѣ, подобно Эммануилу, но съ раскрытымъ свиткомъ и въ коронѣ на головѣ, мы должны видѣть царя Соломона, своимъ присутствiемъ посреди всего этого животнаго и растительнаго царства какъ бы связующаго мiръ въ одно цѣлое своимъ мудрымъ пониманiемъ этого мiра. Такъ, самая внѣшность храма назначалась для того, чтобы подготовить молебщика къ почитанiю Священнаго Писанiя, открывающаго человѣку и самый мiръ, его окружающiй, и чтобы прославить книжную науку во времена невѣжества. Здѣсь Соломонъ представленъ трижды, ибо былъ trinomius или trionymus: какъ троиченъ самъ Господь, такъ и Соломонъ являлся въ образѣ Самуила, Екклезiаста и самого Соломона. Въ описанiяхъ Соломона апокрифы говорятъ: «Изглагола (Соломонъ) три тысуща притча и бяху пѣсни его три тысуща притча и бяху пѣсни

его пять тысущь; и глагола о древесехъ, отъ кедра сущаго на Ливанѣ даже и до исопа, исходяща изъ стѣны, и глагола и о скотѣхъ и о гадѣхъ и о птицахъ и о рыбахъ, и сихже пагубѣ много учивыйся Евсевій тако вѣща: ибо книги Соломона о притчахъ и о пѣснехъ, вниxже и писано о садѣхъ и о всѣхъ животныхъ, естествословіе, о всей земли и о птицахъ и о скотѣхъ и о цѣлбахъ страстій всякихъ исписана отъ него: отъ нихже елинстіи врачи премудреци свое сотворше; и вины пріимше; погуби тыа книги Иезекіа царь, зане цѣлбы недужныа отъ тѣхъ книгъ пріимающе людие презираху цѣлбы просити отъ Господа. Еще же Іосифъ его многихъ трудъ поминаа исписа яко и припѣніе (заклинанія) на бѣсы и запрещеніе замасли». Такимъ образомъ, мы имѣемъ здѣсь образъ Софіи-Премудрости, выраженной, по раннему средневѣковому пониманію, въ лицѣ ветхаго мудреца царя Соломона, но эта премудрость, хотя откровенная и божескаго происхожденія, ограничена міромъ, и потому ея образы сосредоточены на внѣшней сторонѣ храма: внутренняя, духовная сторона его Христосъ-Эммануилъ открылся въ Новомъ Завѣтѣ, которому посвящена храмовая внутренность. Эту мысль, особенно развитую на средневѣковомъ Западѣ, представляютъ намъ до XV вѣка включительно въ дворцовыхъ капеллахъ, дворахъ монастырей, ратушахъ и т. д.

Познаваемый въ его глубинахъ и тайнахъ, свидѣтельствующихъ о Богѣ, міръ представляется здѣсь, прежде всего, въ фантастическихъ животныхъ: изъ нихъ первое мѣсто занимаетъ грифъ, по множеству изображеній уступающій свое мѣсто только льву; типъ грифа греческій, съ головою орла, его крыльями и тѣломъ льва; подобно льву, грифъ величаво выступаетъ, взмахивая могучимъ хвостомъ, оканчивающимся

густыми космами, на подобіе тернистаго аканѳа; изрѣдка грифъ держитъ подъ собою растерзанное животное; особенно красивую фигуру грифъ образуетъ на выпускныхъ камняхъ, держа подъ собою ягненка. Левъ въ этихъ скульптурахъ обращаетъ на себя вниманіе прежде всего неизмѣнностью позы идущаго звѣря, съ головою en face и хвостомъ, взмахнутымъ изъ-подъ задней ноги вверхъ; хвостъ имѣетъ постоянно кончикъ въ видѣ копейной лиліи, типа намъ извѣстнаго въ греко-восточныхъ оригиналахъ (поливная посуда Херсонеса), но самая голова придаетъ льву, благодаря непомѣрно расширенной пасти, характеръ того рыкающаго скимна, о которомъ спрашиваетъ «Бесѣда трехъ Святителей». Таковъ же фантастическій пардусъ съ львинымъ тѣломъ, пышнымъ хвостомъ и волчьею головою, съ высунутымъ языкомъ, иногда съ бородкою. Далѣе, кентавръ, встрѣчающійся рѣдко, и василискъ, въ видѣ женской крылатой фигуры, съ драконьимъ, завивающимся хвостомъ; въ другомъ типѣ кентавриха; на головѣ василиска (благодаря имени) коронка, въ рукахъ звѣрь держитъ мечъ или же палицу и бьется съ хищнымъ звѣремъ, какъ бы съ барсомъ. Сиринъ-птица съ женскимъ торсомъ, въ коронѣ, образующей тіару съ повязками, среди двухъ звѣздъ, какъ птица райская, изображена только дважды; нѣсколько фигуръ павлина, множество голубей. Затѣмъ, изображенія фантастическаго характера образуются сплетеніями и переплетеніями двухъ львовъ или даже трехъ съ одною головою, двухъ птицъ, или даже масокъ и личинъ, но всѣ эти случаи отличаются, прежде всего, пластическою ясностью, орнаментальнымъ, даже чисто декоративнымъ характеромъ и не имѣютъ ничего общаго съ сѣверными плетеніями. Изъ плетеній въ собственномъ смыслѣ мы встрѣ-

чаемъ здѣсь обычные узлы декоративнаго типа; но все это обусловлено здѣсь мѣстомъ: капителью двойной колонны, консолью, а если и встрѣчаются плиты съ подобнымъ плетеніемъ посреди гладкой стѣны, то возможно, что онѣ попали сюда изъ другого мѣста.

Великолѣпные своими горделивыми фигурами орлы, иногда въ натуральныхъ позахъ, иногда въ геральдическихъ, съ лилейнымъ скипетромъ,—всего болѣе характеристичныя фигуры въ этомъ циклѣ, явно имѣющемъ основную декоративную цѣль. Очевидно, далѣе, что орлы геральдическаго типа, хотя бы и многочисленные, не имѣютъ здѣсь предположеннаго обязательнаго смысла по отношенію къ дворцовой церкви, какъ многочисленныя печатки съ изображеніями львовъ также не составляли непремѣнной принадлежности владѣтельныхъ особъ. Столь же часто встрѣчаются и голуби и, повидимому, аисты, попугаи, если судить по формамъ изображенныхъ птицъ, хотя этого рода догадки всегда оставляютъ поле сомнѣній, вполнѣ естественныхъ. Извѣстно, однако, по текстамъ, что наивные рѣзчики средневѣковыхъ соборовъ любили разнообразить виды изображаемыхъ существъ гораздо болѣе, чѣмъ имѣли для того мастерства. Такъ, изъ животныхъ мы скорѣе угадываемъ, чѣмъ видимъ, онагра, оленя, овна, тапира (вепреслонъ древнихъ физіологовъ). Особенно любопытенъ типъ, напоминающій рысь, фигура животнаго близкаго къ волку, звѣрь съ тѣломъ барса и головою дракона, далѣе личина медвѣдя подъ капителью на восточной сторонѣ. Изъ сюжетовъ можно различить Самсона, убивающаго льва, но другія фигуры относятся къ общему разряду сценъ охоты или даже схватки хищниковъ между собою: человѣкъ съ палицею идетъ на большую птицу, или охотникъ съ лукомъ изъ-за дерева

то-есть, въ лѣсу, стрѣляетъ птицу (ср. тверскія монеты), василискъ бьется съ рысью, есть даже василискъ, вооруженный мечемъ, левъ съ человѣческою головою и пр. Точно также можно угадывать въ изображаемыхъ условно растеніяхъ (ихъ декоративная роль достигается, кромѣ того, явнымъ ихъ приближеніемъ къ символическому древу жизни) лилію, виноградную лозу и смоковницу. Но, конечно, главный видъ растеній представляютъ здѣсь чудныя райскія древа, съ поющими на нихъ птицами сладкогласными; словомъ, здѣсь по сказочному обычаю, въ простыхъ вещахъ, въ скромной внѣшности воображеніе требуетъ видѣть чудное и волшебное: древо златое съ неистощимою листвою, чашу вѣчно наполненную и пьющихъ изъ нея голубей (см. «Бесѣду трехъ Святителей»). Это достигается, какъ мы уже говорили, простымъ совмѣщеніемъ естественнаго и обыденнаго съ фантастическимъ, небывалымъ: иныя растенія подымаются здѣсь изъ пасти личины или головы. Такъ, царица, сидящая здѣсь на тѣлѣ льва о двухъ туловищахъ, происходитъ собственно отъ непонятаго рѣзчиками византійскаго кресла съ двуми львиными головками, но пріобрѣтаетъ значеніе апокалипсической фигуры.

Мы встрѣчаемъ здѣсь обычныхъ борцовъ атлетовъ—изъ восточнаго орнаментальнаго цикла («Бесѣда» объясняетъ подобную группу борьбою дня и ночи); охотника, поймавшаго звѣря въ западню; но также находимъ четырехъ всадниковъ въ нимбахъ на коняхъ, замѣнившихъ здѣсь льва, барса, медвѣдя и пр., видѣнныхъ въ ночномъ видѣніи пророкомъ Даніиломъ (гл. 7) и изображаемыхъ, начиная съ Топографіи Космы Индикоплова, въ видѣ четырехъ царей, ѣдущихъ на барсѣ, львѣ и медвѣдѣ или животныхъ съ рогами.

Таково общее понятіе о всемъ декоративномъ цѣломъ, представляемомъ прилѣпами Дмитріевскаго собора. Прежде всего, такое цѣлое существуетъ, и было бы заблужденіемъ толковать, что здѣсь архитекторъ позволилъ себѣ простое механическое соединеніе всякихъ, совершенно разнорѣчивыхъ изображеній, не заботясь о смыслѣ цѣлаго, въ видѣ исключенія. Въ самомъ дѣлѣ, подобнаго рода наборъ сюжетовъ: орнаментальныхъ (напримѣръ, сплетшіеся львы, птицы), символическихъ (древо жизни,) легендарныхъ (Св. Никита, цари, всадники) вполнѣ возможенъ и бываетъ, напримѣръ, въ украшеніи капителей притвора, аркадъ монастырскаго двора и проч. Но въ данномъ случаѣ, гдѣ декораторъ получалъ для украшенія большія архитектурныя поля, составлявшія всю торжественную внѣшность церкви, нельзя и думать, чтобы нелѣпость подобнаго набора не бросилась въ глаза съ самаго начала. И если подобное заключеніе приходитъ на мысль теперь, то лишь потому, что есть много церквей въ Италіи, на Востокѣ, на Кавказѣ, въ Греціи, сложенныхъ именно изъ бѣлаго камня и, такъ сказать, вымащивавшихся послѣдовательно орнаментальными плитами, какія только имѣлись подъ руками: находили древніе барельефы, старинныя надписи, куски статуй, саркофаговъ и проч. и вставляли ихъ въ стѣну какъ украшеніе. Конечно, строители суздальскихъ храмовъ знали этотъ обычай, навѣрное видѣли въ немъ, какъ и мы, красоту, связанную со всякою стариною, древностью, отчасти потому, что на югѣ это былъ изящный антикъ, и потому позволяли себѣ вставлять, напримѣръ, въ рядъ растеній медальоны съ образами Святыхъ и проч. Но здѣсь сочинялась цѣлая сложная композиція, которая могла быть, однако, разработана изъ простой схемы. Доказательствомъ этого служитъ именно

орнаментація другихъ суздальскихъ церквей и прилѣпы церкви Покрова на Нерли, въ которыхъ на трехъ сторонахъ мы находимъ: Пророка (по надписи Давидъ) и приступившихъ къ нему орловъ, львовъ, грифовъ, терзающихъ животное, и проч. Стало быть, мы должны видѣть въ этомъ пророкѣ то юнаго царя Соломона, то новозавѣтнаго Эммануила творца и Мессію, и раскрытый предъ нимъ образъ міра естествъ и міра чудесъ, согласно съ воззрѣніями старины. Словомъ, скульптурная декорація этого собора представляетъ явную параллель «Голубиной Книгѣ» и была въ общихъ чертахъ понятна молебщику, не смотря на свое книжное, «голубинное», происхожденіе и содержаніе. Въ настоящее время было бы излишне разсматривать всѣ точки соприкосновенія художественннаго и литературнаго памятника; но многое въ этомъ послѣднемъ сложилось, очевидно, подъ вліяніемъ толкованія художественныхъ оригиналовъ, въ родѣ дмитровскихъ прилѣповъ, точно также какъ и въ источникѣ «Голубиной Книги»—въ апокрифической «Бесѣдѣ трехъ Святителей». Но рѣзко бросается въ глаза разница основныхъ редакцій: «Голубиная Книга» и «Бесѣда» представляютъ обычный типъ переложенія всякихъ сказаній миѳологическаго и естественно-историческаго содержанія въ форму катехизиса, столько же христіанской натуралистической, сколько и моральной философіи; такого рода переложенія, книжнаго характера, производились по опредѣленнымъ правиламъ, даже темамъ, со временъ первой редакціи «Физіолога», выполненной еще въ первые вѣка христіанства. Такого рода катехизисъ имѣетъ задачею охватить всѣ царства природы, библейскую исторію въ главныхъ чертахъ и, въ параллели съ Новымъ Завѣтомъ, преподать христіанскія моральныя понятія. Художественный

памятникъ составляется изъ матеріала, имѣющагося у мастера подъ руками въ шаблонахъ и рисункахъ, ищетъ, прежде всего, пластическихъ, декоративныхъ формъ и чуждъ морали: если бы литературная передѣлка не отошла такъ далеко, то художественная редакція доставляла бы образцы, а литературная—толкованіе. Такъ, напримѣръ, «Премудрость созда себѣ храмъ» есть образъ Соломона на храмовыхъ стѣнахъ, и первый вопросъ «Бесѣды», которая даетъ на него уже «глубинный» отвѣтъ: «Премудрость есть Христосъ», «Храмъ» —Богородица, согласно съ обычными редакціями параллелей, со временъ Дамаскина.

Вопросы о стилѣ, содержаніи и характерѣ прилѣповъ или рельефовъ Юрьевскаго собора разрѣшаются указаніемъ лѣтописи, которая подъ 1230 годомъ сообщаетъ: «Того же лѣта Святославъ князь въ Юрьевѣ руши церковь Святаго Юрія каменную, такожe бѣ обетшала и поламалася, юже бѣ создалъ дѣдъ его Юрій Володимеричъ и святилъ великимъ священіемъ». Въ 1234 году «благовѣрный князь Святославъ Всеволодовичъ сверши церковь въ Юрьевѣ святаго мученика Георгія и украси ю». Подъ 1235 годомъ суздальскій лѣтописецъ отмѣтилъ только: «мирно бысть», подъ 1236 отмѣтилъ солнечное затмѣніе и покореніе Великихъ Болгаръ татарами, а къ 1237 году относится уже татарскій погромъ, и затѣмъ ничего не становится слышно о маленькомъ Юрьевѣ: онъ какъ бы пропалъ среди страшнаго разгрома всей Суздальской земли и вплоть отъ Москвы до Нижняго Новгорода.

Въ средѣ владиміро-суздальскихъ церквей соборъ Юрьева-Польскаго занимаетъ едва ли не первое мѣсто по своей древности и, главное, по оригинальности своихъ скульптуръ, выдвигающихъ вообще эти церкви изъ ихъ скромнаго угла

во главу любопытнаго общеевропейскаго вопроса объ отношеніи романскаго или западно-римскаго средневѣковаго искусства къ восточно-византійскому. Въ самомъ дѣлѣ, именно въ юрьевскихъ прилѣпахъ мы видимъ восточный типъ и формы, наблюдаемые нами только въ Сиріи и отчасти на Кавказѣ.

Здѣсь входы декорированы не только порталами, но и по сторонамъ сплошною орнаментаціею стѣнъ. Широкіе разводы (рис. 3), внизу идущіе пятью вертикальными рядами по стѣнѣ изъ плетеній, образующихъ круги, или флероны, а внутри ихъ пышныя лиліи или же птицы на вѣточкахъ, представляютъ прекрасный рисунокъ, точь въ точь какъ на серебряныхъ чеканныхъ окладахъ Грузіи XII вѣка (какъ мы уже доказали ранѣе, грузинской, не византійской работы). Верхняя половина состоитъ изъ искусно примкнутыхъ мелкихъ узоровъ, или точнѣе разводовъ, съ пальметками и кринами, густо покрывающими все поле.

Такимъ образомъ, здѣсь нѣтъ рамки для орнаментальнаго поля, иной, кромѣ полуколонокъ, и все поле образуетъ сплошную сѣть, какъ въ чеканныхъ окладахъ: орнаментика играетъ роль оклада, а бѣлый камень замѣняетъ серебро (въ середину орнаментальнаго поля вставлены 2 клейма, точнѣе 2 плитки съ двумя кентаврами въ новѣйшее время, ради украшенія).

Главный порталъ на западной сторонѣ имѣетъ характеръ византійскаго, выдающагося незначительно впередъ; простая дверь, устроенная аркою, обрамлена выступающимъ порталомъ изъ полуколоннъ и пилястровъ, связанныхъ тягами и гзымзами по аркѣ, съ капителями у пяты; все это покрыто сплошь высѣченными разводами, съ пальметками внутри круж-

ковъ и узловыми плетеніями въ промежуткахъ, того же восточно-византійскаго типа, или же кринами. И капители, и карнизы, и тяги арокъ украшены тою же обронною насѣчкою, исключительно византійскихъ рисунковъ, и въ частности капители не имѣютъ ничего общаго съ романскими формами XII—XIII стол., а именно основная форма капители —кубовая совершенно гладкая и только закругленная; по ней высѣчена пальметка съ аканѳовыми концами; карнизъ орнаментированъ также, какъ въ Успенскомъ соборѣ Владиміра въ византійскомъ типѣ пальметокъ. Тотъ же самый декоративный типъ господствуетъ и въ порталахъ сѣверномъ и южномъ, хотя менѣе сложныхъ, съ тою разницею, что тамъ измѣняется рисунокъ разводовъ.

Затѣмъ бока портала и обѣ боковыя стѣны притвора украшены снаружи разводами, идущими вертикально и представляющими собственно деревья съ условнымъ основаніемъ, въ видѣ треугольника, и вѣтками, образующими схематическій рядъ усиковъ или шпалеръ. Эти деревья собственно тожественны съ орнаментаціею, существующею во дворцѣ Рабатъ-Амманъ въ Сиріи (VIII—X стол.).

Поверхъ, по тремъ сторонамъ портала, идутъ, въ видѣ подвѣнечнаго карниза, аркады, увѣнчанныя декоративными мавританскими арочками, съ низенькими полуколонками, и содержащія въ себѣ каждая стоящую фигуру Святого. Всѣ фигуры какъ будто вылѣплены съ одного шаблона, византійскаго рисунка (рѣзко отличающагося отъ прилѣповъ Дмитріевскаго собора и въ композиціи, и въ исполненіи). Угловыя колонки украшены капителями изъ трехъ женскихъ личинъ или масокъ, а промежъ нихъ на углахъ—голубковъ съ распущенными крыльями; ниже находится выпуклый поясокъ

изъ женскихъ головокъ, напоминающій уже готическіе гротески. Личины и гротески носятъ явный характеръ западно-нѣмецкихъ оригиналовъ.

Южный порталъ имѣетъ тотъ же декоративный типъ, но съ тѣмъ различіемъ, что порталъ обрамленъ здѣсь пышно-орнаментированною колонною, далѣе широкою тягою, и за нею пилястромъ. По колоннѣ (рис. 4) разводы съ пальметками; по тягѣ подымаются великолѣпныя деревья съ вѣтками, изгибающимися до земли; по угловымъ пилястрамъ разводы съ птицами, львами, кентаврами въ кругахъ. У самой пяты арки, разрывая основаніе слѣдующаго дерева или растенія, вставлена (не первоначально) плита съ прекрасною фигурою волка, держащаго въ пасти вѣтвь (по орнаментальному пріему, для птицъ, здѣсь для заполненія угла); хвостъ оканчивается вѣтками аканѳа и заброшенъ, какъ у льва. Фигура звѣря передана мастерски, хотя сухо, со всѣми деталями. Несравненно грубѣе соотвѣтствующая съ другой стороны плита съ изображеніемъ, повидимому, оленя, грубаго, тяжеловатаго стиля, и фигуръ львовъ и птицъ, послѣднихъ, по ихъ грузнымъ формамъ, тожественныхъ съ фигурками птицъ на серебряныхъ браслетахъ, найденныхъ во Владимірской, Орловской, Рязанской и др. губерніяхъ.

Особенно любопытны прилѣпы на южной стѣнѣ по сторонамъ портала, хотя здѣсь нѣтъ никакого декоративнаго порядка, и плиты, видимо, вставлялись одна за другою, очевидно, изъ разобраннаго ранѣе матеріала. На углу еще сохранилась угловая капитель пилястра съ личиною, а другая тожественная помѣщена подъ двумя изображеніями Святыхъ, равно подобраны кое-гдѣ въ рядъ плиты съ высѣченными растеніями, но безъ всякаго порядка въ рисункѣ; рядами по-

мѣщены звѣри, но затѣмъ размѣщены, въ разбивку, фигуры Святыхъ рядомъ съ карнизами изъ личинъ и всякими кусками орнаментовъ. Между тѣмъ всѣ эти отрывки, видимо, лучшей работы, чѣмъ въ Дмитріевскомъ соборѣ, и, главное, характернѣе ихъ. Таковы, напримѣръ, горгонейоны—маски, или личины, видимо, смѣшивающія маску горгоны съ декоративною львиною маскою, иногда выпускающею разводы. Таковы прекрасные стильные грифы, гордо сидящіе, сирины длиннохвостые, въ вѣнцахъ, летящіе ангелы (прежде державшіе ореолъ или «славу» Возносящагося Спасителя), херувимы, стильныя фигуры Святыхъ. Все это сдѣлано горельефомъ, тогда какъ всѣ разводы выполнены легкимъ низкимъ рельефомъ, какъ принято въ чеканныхъ и басменныхъ работахъ.

Кентавръ въ рельефѣ церкви Юрьева-Польскаго представляетъ молодца до пояса, отъ котораго идетъ конская фигура; молодецъ одѣтъ въ двубортный кафтанъ, на головѣ шапка заломаная, мягкая, войлочная, вѣроятно, красная, въ правой рукѣ онъ держитъ топорикъ, въ лѣвой рукѣ—трубу, словомъ, фигура охотника, точнѣе доѣзжачаго въ княжеской свитѣ. Столь же богата деталями, притомъ того же стиля, рисунка и той же высоты рельефа, сѣверная стѣна храма. Здѣсь съ угла сохранился даже пилястръ съ капителью и личинами, по пилястру размѣщены медальоны съ бюстами, затѣмъ отдѣльныя фигуры Святыхъ, образъ Спаса Нерукотвореннаго, опять медальоны со Святыми, херувимы, иногда въ кускахъ, но все это наверху, гдѣ было переложено, тогда какъ низъ представляетъ правильный рисунокъ разводовъ. Весь этотъ весьма разнообразный матеріалъ происходитъ изъ какого-то другого разобраннаго памятника и послужилъ для

украшенія собора въ Юрьевѣ-Польскомъ, когда этотъ послѣдній по какому-то случаю (вѣроятно, пожара) сильно пострадалъ. Дѣйствительно, всматриваясь пристальнѣе въ расположеніе (см. рис. 5 и 6) украшеній на южной сторонѣ, ясно видимъ, какъ около портала былъ заполненъ край: поле изъ криновъ обрывается и на мѣсто его по всему краю доверху наложены безъ всякаго порядка куски и цѣлыя плитки, и такъ идетъ до самаго верха, гдѣ уже вовсе не сохранилось вѣнечнаго фриза изъ аркадъ. Вся масса скульптуръ, здѣсь вложенныхъ, носитъ, явно, двойной характеръ: это частью куски разрушенной стѣны этой самой церкви, частью плиты и куски другого, лучшаго и притомъ древнѣйшаго зданія. Именно въ этомъ обстоятельствѣ скрывается разгадка вопроса, многихъ занимавшаго, о древности рельефовъ Юрьева, бросающейся въ глаза, сравнительно съ прилѣпами Дмитріевскаго собора.

За невозможностью разсмотрѣть даже большинство плитъ густо покрытыхъ набѣлкою и нуждающихся въ фотографированіи съ лѣсовъ, можно остановиться на двухъ, трехъ главнѣйшихъ типахъ.

Между этими плитами мы ставимъ на первое мѣсто четыре изображенія грифа, столь чистаго греческаго характера что можно было бы даже отнести ихъ къ античнымъ оригиналамъ: такъ благородна и величава поступь львинаго тѣла, такъ сильно взмахнутъ хвостъ и такъ горделиво поднята орлиная голова. Здѣсь даже и лѣпка фигуры еще близка къ античной моделировкѣ, и нѣкоторая сухость въ подробностяхъ только содѣйствуетъ впечатлѣнію общей энергіи. Конечно, хвостъ грифа раздѣленъ въ видѣ аканѳа, какъ вообще хвосты звѣрей и птицъ, и всякая листва въ поздневизантійскихъ образцахъ,

и оттуда въ русскихъ работахъ, и вплоть до XVI стол. въ Новгородской школѣ иконописи. Крылья съ загнутыми кончиками имѣютъ геральдическій типъ, и вся грудь покрыта, какъ бронею, чешуйчатымъ опереніемъ съ рядомъ поперечныхъ полосъ, и все это черты, появляющіяся и въ греко-восточныхъ произведеніяхъ не ранѣе IX—X стол. Но для насъ весьма важно, что эта фигура грифовъ, со всѣми указанными деталями, сближается, прежде всего, съ подобными фигурами на золотыхъ сосудахъ извѣстнаго клада, найденнаго въ мѣстечкѣ Св. Николая въ Венгріи (Неди-Шентъ-Миклошъ), котораго принадлежность къ болгарскимъ древностямъ IX вѣка, нами ранѣе указанная, въ послѣднее время подтверждена проф. Стрыговскимъ на основаніи ново-найденныхъ надписей. Важно также, что фигура грифа въ Юрьевѣ видоизмѣняется въ другую декоративную форму тѣла грифа, оканчивающагося хвостомъ дракона (двѣ плиты), такъ какъ на тѣхъ же сосудахъ Миклоша мы находимъ именно подобныя причудливыя формы въ особомъ обиліи, и опять съ тѣмъ же характернымъ типомъ оперенія груди.

Второй типъ Сирина, съ головою въ коронѣ и колпачкѣ, отличается такими удлиненными формами тѣла, которыя напоминаютъ намъ фигуры сириновъ и птицъ въ русскихъ кладахъ XII вѣка. Но особенно любопытна фигура животнаго (рис. 7), бѣгущаго среди растеній и какъ бы глотающаго вѣтку; одна лапа животнаго приподнята, ради декоративнаго заполненія всей плиты, что и исполнено очень искусно: для этого, кромѣ поднятой лапы, отдернута голова; тонкій хвостъ, продернутый подъ ногою (восточныя изображенія всякихъ хищниковъ), распущенъ на концѣ пушистымъ аканѳомъ, и накось сдѣлано деревцо съ молодыми листьями. Мы

видимъ у звѣря худое тѣло, съ подтянутымъ брюхомъ, сухія ноги, малыя лапы, но съ крупными когтями, толстую вытянутую голову собаки съ торчащими ушами, характерное подобіе гривы въ видѣ клока и густую сваленую шерсть. По всѣмъ признакамъ, это волкъ, бѣгущій среди поросли, не будь у него при этомъ такого тонкаго хвоста, оканчивающагося къ тому же такою волосатою шишкою. Но если мы сравнимъ съ этою фигурой превосходное изображеніе волка на Сассанидскомъ блюдѣ (рис. 8), принадлежащемъ кабинету древностей въ Національной Библіотекѣ въ Парижѣ, то увидимъ всѣ тѣ же самые признаки, только еще болѣе подчеркнутые и переданные съ искусствомъ античной композиціи, и, между прочимъ, такой же хвостъ, замѣнившій пушистый хвостъ волка. Очевидно, что греки и римляне, плохо знакомые съ волкомъ въ натурѣ, приняли въ своемъ искусствѣ для него хвостъ такихъ хищниковъ, какъ леопардъ и проч., что и можемъ видѣть на другихъ образцахъ [1]). Кстати скажемъ, что на серебряномъ блюдѣ есть уже и растеніе, наклоненное вправо, за звѣремъ, и клокъ на гривѣ, и водяное растеніе у морды звѣря—онъ идетъ какъ бы по кочкамъ болота; словомъ, большинство типическихъ данныхъ отсюда перешло и въ нашъ барельефъ. Народное искусство здѣсь тщательно сохраняетъ всѣ детали типа, переводя непонятныя черты въ орнаментику, но близость къ восточному оригиналу сказывается въ немъ яснымъ натурализмомъ и правдивостью изображенія. Такимъ образомъ, фантастическія и натуральныя животныя прилѣповъ Дмитріевскаго и Юрьевскаго соборовъ съ выгодою отличаются отъ пестрыхъ, пре-

---

[1]) Напримѣръ, *Imhoof-Blumer* u. *O. Keller*: Tier-und Pflanzenbilder auf Münzen u. Gemmen d. Klass. Alterthums, 1889, Taf. I, XV.

увеличенно уродливыхъ «страшилъ» средневѣковаго западнаго искусства. На двухъ плитахъ Юрьева можно видѣть такихъ страшилъ: двухъ драконовъ, съ громадною головою крокодила (отъ котораго драконы и произведены), съ крыльями, змѣинымъ тѣломъ, по косматымъ, дважды свитымъ въ кольца и причудливымъ хвостомъ въ видѣ вѣера. Плиты эти сдѣланы съ шаблоновъ западнаго происхожденія, и только онѣ могутъ называться «страшилами», а потому крайне ошибочно говорить о «романскихъ чудищахъ и страшилахъ» по поводу нашихъ прилѣповъ. Между символическими и декоративными фантазіями нашихъ двухъ соборовъ и собственными «монстрами», изображенными при входѣ иныхъ средневѣковыхъ сборовъ, рѣже «романскаго» періода и чаще готическаго, всякими гротесками кровель собора Парижской Богоматери, лежитъ или разница типовъ, или граница двухъ столѣтій.

Византійскія преданія, съ особою силою удержавшіяся во всей южной Европѣ, на пространствѣ отъ Грузіи и Арменіи до береговъ Прованса, опредѣлили собою основной характеръ такъ называемой романской архитектуры, то-есть, архитектуры, развившейся наиболѣе характерно въ предѣлахъ романскихъ діалектовъ, разумѣя подъ ними: среднюю и сѣверную Италію (Ломбардію и Венеціанскую область), южную Францію, Швейцарію, часть Тироля, побережье Далмаціи. Всѣ духовныя задачи храма предоставлены здѣсь почти исключительно живописи, будь то: мозаика, фреска, иконное письмо; обширныя легендарныя темы, возвеличеніе новой вѣры въ монументальныхъ величавыхъ образахъ, задачи нагляднаго поученія и представленія важнѣйшихъ событій Ветхаго и Новаго Завѣта—таково содержаніе церковныхъ живописныхъ цикловъ, сплошныхъ росписей, исполнявшихся на внутреннихъ стѣнахъ

храма. Ни наружныя стѣны, ни даже мелкая отдѣлка и украшеніе карнизовъ, порталовъ, дверей храма еще не предоставляется декоративной скульптурѣ въ X—XI вѣкахъ, какъ и въ самой Византіи. На европейскомъ Востокѣ это новое декоративное направленіе скульптуры вырабатывается только со второй половины XI вѣка, и подъ очевиднымъ вліяніемъ мусульманскаго Востока. Пилястры церквей X—XI в. гладки, и лишь мелкій поясокъ изъ мрамора отдѣляетъ ихъ вверху отъ стѣнъ; капители колоннъ сдѣланы въ видѣ куба, трапеціи; базы колоннъ едва орнаментированы листьями; даже мраморные амвоны, солеи, алтарныя преграды, исполненныя въ дорогихъ и пестрыхъ мраморахъ, лишены скульптурныхъ украшеній, которыя въ этомъ періодѣ только вырабатываются въ мелкихъ иконкахъ, церковныхъ складняхъ, книжныхъ переплетахъ, рѣзьбѣ святыхъ чашъ, главнымъ образомъ, въ различныхъ подѣлкахъ изъ слоновой кости: многочисленныхъ шкатулкахъ (отъ XI—XIII столѣтій, во многихъ европейскихъ музеяхъ), ракахъ и реликваріяхъ, иконныхъ доскахъ. Вотъ почему, между прочимъ, наиболѣе раннія скульптурныя украшенія порталовъ въ церквахъ южной Италіи XI вѣка ограничиваются декораціею ихъ тягъ, въ игривомъ стилѣ вьющихся лозъ съ крохотными звѣрками въ ихъ завиткахъ, а также мелкими рельефными плитами въ тимпанѣ, но и вообще вся роль романскаго скульптурнаго набора, въ капителяхъ, поясахъ аркадъ, фризахъ, орнаментикѣ порталовъ всегда будетъ основнымъ источникомъ этой формы или этого типа въ мелкихъ украшеніяхъ складней, шкатулокъ и проч. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, устанавливающимися еще въ XI вѣкѣ вкусами опредѣляется и будущая роль скульптуры: въ XII вѣкѣ она исключительно связана съ

архитектурою. При помощи скульптуры яснѣе выдѣляется расчлененіе зданія, разнообразно украшаются фасады, аркады поясовъ и карнизовъ, богатою и причудливою орнаментикою покрываются тяги и полуколонки декоративныхъ порталовъ, и особое значеніе и наиболѣе видную роль получаютъ монументальныя работы въ камнѣ, рѣзьба по камню и отливки изъ твердѣющаго на воздухѣ гипса (стукко, собственно «прилѣпы»). Правда, формы остаются неуклюжи, мертвенны, даже уродливы и дѣтски наивны; византійскіе типы еще поддерживаютъ нѣкоторую правильность въ изображеніи тѣла, наложеніи складокъ; но, съ одной стороны, съ переходомъ искусства далѣе на сѣверъ, изъ предѣловъ южной Германіи и славянскихъ земель на сѣверъ, въ Поморье, Галицію, Литву, византійскіе шаблоны уже отсутствуютъ, съ другой, здѣсь являются новые, свои сюжеты, для которыхъ этихъ шаблоновъ нѣтъ, и рисунокъ становится все грубѣе и безпомощнѣе. Ясная противоположность грубыхъ, но свѣжихъ по мысли рельефовъ въ украшеніяхъ внѣшней архитектуры романскихъ соборовъ всей средневѣковой Европы и средней Россіи въ XII вѣкѣ, съ традиціоннымъ, правильнымъ, но скучнымъ, по своему безконечному повторенію, рисункомъ внутреннихъ фресковыхъ росписей, наиболѣе обращаетъ на себя вниманіе тамъ, гдѣ столкнулись въ борьбѣ оба явленія исторіи. Столь же характерно обиліе символическихъ и эмблематическихъ изображеній, которыми покрываются и стѣны, и пояса, и порталы, какъ будто скульптура стремится и наружности храма придать внутренній смыслъ, какъ живопись его внутренности. Такимъ образомъ, если въ художественномъ достоинствѣ искусство явно проигрываетъ, сравнительно съ XI столѣтіемъ, то оно выигрываетъ въ содержаніи ориги-

нальности, значительности. Византійскій храмъ въ позднѣйшемъ типѣ, установившемся около X столѣтія, не чуждъ монотонности: будучи пропорціоналенъ, простъ и проченъ, онъ тяжелъ, грубо массивенъ и скученъ, и если внутренность его парадна и церемоніальна, то снаружи онъ почти лишенъ украшеній, за исключеніемъ колоннъ и арочекъ на западной и восточной сторонахъ, нѣсколькихъ орнаментальныхъ мраморныхъ плитъ, гдѣ-нибудь вставленныхъ въ кирпичную или бутовую толщу. Этотъ типъ храма понятенъ въ монастыряхъ, гдѣ храмъ закрывается почти до верху различными пристройками; но, съ развитіемъ городской жизни, увеличеніемъ роли города въ странѣ, умноженіемъ среднихъ классовъ, выигрываетъ значеніе наружности въ главномъ соборномъ храмѣ, окруженномъ площадями, въ центрѣ торговаго и люднаго движенія, и этому фазису храмового зданія отвѣчаетъ романская архитектура. Множество храмовъ этого типа, видимо, украшались съ особымъ разсчетомъ на то, что толпы толкущагося возлѣ нихъ въ праздникъ народа найдутъ и время, и охоту разобрать поучительныя темы наружныхъ украшеній и воспользуются ими, какъ нагляднымъ наставленіемъ и церковнымъ обученіемъ. Вотъ каково историческое значеніе соборовъ въ городахъ Суздальской земли.

Остается вопросомъ: откуда суздальская Русь могла почерпать средства для такой культурной формы, гдѣ брала она свои образцы, шаблоны и рисунки, кто были мастера и учителя суздальскихъ школъ, очевидно, разнообразныхъ и многочисленныхъ въ домонгольскій періодъ. Какъ ни были истреблены города, испепелены деревни, похищены и ободраны всѣ драгоцѣнности, оклады и утвари соборовъ, отобрано во всякихъ видахъ золото и серебро, Суздальская

земля сохранила многое и отъ этого времени, но оно пока должно быть еще розыскано въ церквахъ, монастыряхъ и зарытыхъ кладахъ. И теперь эта сторона производитъ на путешественника впечатлѣніе Ломбардіи: каждый глухой городокъ, многія деревушки представляютъ драгоцѣнныя древности, еще живутъ художественною жизнью. Число бронзовыхъ дверей съ изображеніями, насѣченными по нимъ золотомъ, въ Суздалѣ, Александровѣ, Москвѣ, Новгородѣ равняется почти числу этихъ памятниковъ въ самой Италіи, а въ настоящемъ году удалось одному собирателю пріобрѣсти великолѣпный экземпляръ подобныхъ дверей въ окрестностяхъ Новгорода.

Впредь до раскрытія самыхъ памятниковъ и до точной постановки ихъ исторіи, можно уже нынѣ, хотя въ общихъ чертахъ, установить, что родство нашихъ художественныхъ типовъ и рисунковъ съ ломбардскими зависитъ отъ сходства византійскихъ и арабскихъ вліяній: въ Италіи изъ бывшей Великой Греціи, Сициліи, въ Суздалѣ изъ Великой Болгаріи и южнаго Поволжья. Не одни каменотесы, но и рѣзчики должны были приходить изъ Болгаріи, и арабская торговля была обмѣномъ нашего сырья на предметы восточной художественной промышленности.

Остановимся на одномъ мелкомъ памятникѣ: великолѣпномъ бронзовомъ звѣрѣ, восточной работы (такъ наз. арабской) IX—X стол. (рис. 9), еще недавно находившемся въ собраніи извѣстнаго знатока русской археологіи Г. Д. Филимонова и найденномъ еще въ 50 годахъ въ Рязанской губерніи. Въ этомъ звѣрѣ мы видимъ пресловутаго *единорога* или инрога, Индрика «Голубиной книги», которая описываетъ страшнаго звѣря, «всѣмъ звѣрямъ отца», такими фантасти-

ческими чертами: «ходитъ звѣрь по бѣлу-свѣту, копаетъ рогомъ мать-сыру-землю, выкапываетъ ключи глубокіе, воды кипучія, живетъ за окіаномъ-моремъ, проходитъ по подземелью, аки ясное солнце по поднебесью; «происходитъ» всѣ горы бѣлокаменныя, прочищаетъ ручьи и проточины, пропущаетъ рѣки, кладязи студеные; когда рогомъ поворотится, вся мать сыра-земля подъ нимъ всколыбается» и пр. Всѣ эти прикрасы прикрываютъ собою реальное представленіе индійскаго носорога, извѣстнаго римлянамъ, но оставшагося послѣ нихъ неизвѣстнымъ Европѣ до XVI вѣка. Эліанъ подъ именемъ единорога (картазона) описываетъ индійскаго носорога приблизительно вѣрно, какъ животное, «ростомъ въ лошадь, съ желтою холкою и волосами, быстраго бѣга, и, подобно слонамъ, съ нерасчлененными ступнями и хвостомъ, какъ у вепря; промежъ бровей черный рогъ, съ заостреннымъ концомъ; голосъ нестройный и пронзительный; звѣрь живетъ въ глухихъ заросляхъ и бродитъ одиноко», и т. д. Но всѣ дальнѣйшія описанія, теряя реальную почву, знаютъ только общія черты: свирѣпость звѣря, быстрый бѣгъ его и неукротимость нрава. Затѣмъ, когда восточная торговля стала доставлять извѣстный рогъ нарвала или рогозуба, и этотъ витой рогъ или бивень, высоко цѣнившійся, по вѣрѣ во врачебную силу его порошка, или по рѣдкости, какъ дорогъ «рыбій зубъ», которымъ инкрустировались деревянныя рѣзныя издѣлія, сталъ извѣстенъ средневѣковой Европѣ (съ XII вѣка), единорогъ получилъ въ искусствѣ также рогъ нарвала и появляется съ нимъ въ различныхъ памятникахъ этого времени. Кратко говоря, въ византійскомъ искусствѣ (миніатюры Псалтыри, физіологъ Смирнской библіотеки и пр.) и въ Италіи (базилика Зенона въ Веронѣ) единорогъ подо-

бенъ медвѣдю, страшному туру, а въ западномъ искусствѣ обыкновенному коню, какъ представляютъ его, начиная съ XVI—XVII вѣковъ и наши азбуковники. Напротивъ того, арабская бронза тѣмъ и важна, что стоитъ чрезвычайно близко къ тѣмъ восточнымъ образцамъ, въ которыхъ звѣрь впервые сталъ «легендарнымъ» звѣремъ, страшиломъ. Ясное доказательство мы находимъ въ близости этой фигуры къ китайскому «единорогу», священное значеніе котораго свидѣтельствуется множествомъ памятниковъ во всякихъ коллекціяхъ и почти во всѣхъ видахъ производства. Издаваемая здѣсь старинная бронзовая курильница (рис. 10) изъ буддійскихъ святилищъ представляетъ такого единорога; въ спинѣ его подъ крышкою треугольное отверстіе, для наполненія внутренности углями и куреніями; звѣрь воетъ и корчится отъ огня, сжигающаго его внутренности. Связь этого типа съ реальнымъ носорогомъ еще разительнѣе въ формѣ головы, двухъ роговъ, гривки, волосатой спинки, чешуйчатой кожи, напряженныхъ на ея поверхности жилъ, наконецъ въ характерѣ копытъ и пр. Между тѣмъ именно подобный звѣрь изображенъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ на Дмитріевскомъ соборѣ, а слѣдовательно, наше сопоставленіе указываетъ намъ иную дорогу для изученія нашихъ древностей, чѣмъ мы ранѣе думали.

Отношенія русскаго искусства къ восточному оригиналу мало измѣнились и для Руси Московской. Такъ, находки 1895 года въ Московскомъ Кремлѣ представили намъ, хотя въ кускахъ и черепкахъ, рядъ замѣчательныхъ ввозныхъ издѣлій Востока. Мы наскоро разсмотрѣли въ витринахъ Историческаго Музея: арабо-египетскія стеклянныя издѣлія съ эмалевыми и золочеными орнаментами, отъ XIV—XV вѣ-

ковъ: куски чашъ и блюдъ персидскаго фаянса того же времени, покрытаго рисунками внутри и снаружи то одноцвѣтными, то двухъ цвѣтовъ: зеленаго и голубого; куски сосудовъ сарайскаго или среднеазіатскаго типа, расписанныхъ синею и черною красками; куски сосуда аметистоваго стекла, повидимому, изъ сиро-арабскихъ мастерскихъ; наконецъ куски семи, восьми, а можетъ быть, и болѣе, блюдъ и чашъ извѣстнаго вида китайскихъ «селадоновъ» съ превосходными тисненными рисунками, разводами, меандрами и пр., но, по всей вѣроятности, персидскаго производства. Всѣ эти куски требуютъ точнаго опредѣленія эпохи, путемъ сличенія съ однородными, но болѣе цѣльными вещами и, вмѣстѣ съ тѣмъ наглядно показываютъ, какія сложныя и важныя задачи представятся наукѣ древняго русскаго искусства, когда она, отъ общей «книжной» археологіи перейдетъ къ частному историческому анализу стилей.

Извѣстно, что подъ именемъ «исторіи искусства» разумѣется наука, которая, пользуясь методомъ изслѣдованія художественной формы, группируетъ весь разнообразный, художественный матеріалъ, оставляемый вѣками, въ историческіе ряды и, устанавливая преемственное отношеніе группъ и частей, оцѣниваетъ ихъ историческое значеніе по степени развитія художественной формы. Эта наука нынѣ является строгою дисциплиною, укладывающеюся въ точныхъ рамкахъ по мѣрѣ разработки ея отдѣловъ. Напротивъ того, область, изъ которой она черпаетъ свой матеріалъ, или такъ называемая «археологія» представляется столь же необозримою, сколько и крайне неопредѣленною по своему составу. Извѣстно далѣе, что на поприщѣ археологіи трудятся ученые самыхъ разнообразныхъ спеціальностей: историки, лингвисты, историки ли-

тературы и церкви, этнографы и изслѣдователи обычнаго права, географы и зоологи. Это разнообразіе придаетъ археологическимъ занятіямъ особую жизненность, поддерживаемую общимъ патріотическимъ интересомъ къ древностямъ своей родины или хотя своего края. Но это разнообразіе, выгодное въ дѣлѣ выбора матеріаловъ, порождаетъ ту пестроту, которая препятствуетъ утвержденію въ наукѣ общаго истинно научнаго метода, дѣлаетъ и самый выборъ матеріаловъ случайнымъ, загромождаетъ предметъ смѣсью и мѣшаетъ совокупной разработкѣ главнѣйшихъ вопросовъ, выдвинутыхъ временемъ и развитіемъ науки.

Такимъ образомъ, на нашихъ глазахъ совершилось печальное разобщеніе научнаго метода, заключеннаго въ исторіи искусства, съ областью древностей европейскихъ странъ и народовъ; первая сосредоточилась на стилистическомъ анализѣ личной художественной дѣятельности въ исторіи искусства Италіи, Франціи, и Германіи, а область раздѣлилась по мѣстностямъ на рядъ обособленныхъ предметовъ, изучаемыхъ исключительно ради мѣстныхъ интересовъ. Гдѣ развитіе было наиболѣе узкимъ, а значеніе древностей было исключительно мѣстнымъ, какъ, напримѣръ, въ странахъ Скандинавскихъ, тамъ и постановка предмета явилась наиболѣе успѣшною, цѣльною и систематичною, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, чуждой широкому и точному историческому взгляду. Тою же узкостью постановки отличалась и археологія древностей Германіи, до послѣдняго времени остававшаяся чуждой древностямъ Венгріи, древностей Прибалтійскаго края и пр. Въ свое время эта постановка предмета имѣла свое значеніе и оправданіе: требовалось, прежде всего, опредѣлить, въ иныхъ мѣстахъ открыть, самый матеріалъ, установить его статисти-

ку, привлечь къ его освѣщенію данныя родственнаго характера: исторію, этнографію, народную словесность, повѣрья и правовые обычаи края. Но когда это дѣло было налажено, должно стало приступить и къ слѣдующему фазису научной постановки, слѣдовало ввести въ среду сырого матеріала вещественныхъ древностей научный методъ, принадлежащій исторіи искусства, и начать медленную, но плодотворную работу введенія мѣстныхъ древностей въ среду исторіи искусства и постановки ихъ на почву анализа историческихъ отношеній каждаго памятника. Среда мѣстныхъ древностей должна освѣтиться собственнымъ внутреннимъ свѣтомъ знанія.

На нашихъ глазахъ разомъ выяснилось, какая крупная роль въ средѣ древностей Европы принадлежитъ русской археологіи, ибо одно предвидѣніе этой роли вызвало въ истекшее двадцатипятилѣтіе блестящее развитіе русскихъ археологическихъ съѣздовъ, организацію многочисленныхъ мѣстныхъ археологическихъ комитетовъ и собраній и обширный рядъ изданій по археологіи Кавказа, Крыма и Новороссіи, Средней Азіи и Финляндіи, сѣверозападнаго края и прибалтійскихъ губерній, археологіи Сибири и Россіи вообще. Какое богатство художественныхъ и бытовыхъ типовъ и теперь представляетъ археологія одного *Скиѳо-сарматскаго* періода! Какое руководящее значеніе принадлежитъ древностямъ *Сибири* и *южной Россіи* въ эпоху переселенія народовъ! Нашъ *Кавказъ* представляетъ собою колоссальный некрополь древнихъ народностей и разнообразныхъ культуръ, складъ издѣлій мастерскихъ Малой Азіи и Сиріи и начала искусства и художественной промышленности средневѣковой Европы. *Древняя Русь* и *Грузія* были наиболѣе жизненными пересадками византійскаго искусства, пышно разросшимися на почвѣ род-

ственныхъ вліяній Востока. *Пермскій край* и та же *Сибирь* сохранили намъ въ серебряныхъ блюдахъ, находимыхъ на полѣ или въ обиходѣ инородцевъ, неизвѣстное искусство Сассанидской Персіи, а *Средняя Азія* его продолженіе. *Суздальская земля* была нѣкогда образцомъ живого роста народнаго искусства на почвѣ усвоенія самыхъ разносторонних вліяній. Русская археологія имѣетъ, наконецъ, своею научною задачею изученіе и объясненіе *Московской старины* въ ея характерныхъ, поразительныхъ, но пока непонятныхъ формахъ, и той же археологіи въ ближайшемъ будущемъ предстоитъ дѣло научной постановки *исторической этнографіи* Россійской Имперіи.

Работы надъ этими сложными, трудными, но высокими и благодарными задачами создадутъ и наукѣ русской археологіи свое собственное мѣсто въ средѣ исторической европейской науки и, вмѣстѣ съ тѣмъ, покажутъ, что Русское государство есть историческій наслѣдникъ великихъ царствъ Востока, и что русскій народъ объединилъ и сплотилъ вокругъ русскаго центра Крымъ и Кавказъ, Сибирь и Среднюю Азію собственнымъ духовнымъ развитіемъ и своею исторіею.

Н. Кондаковъ.

Г. Д. Филимоновъ.

(некрологъ).

(† 26 мая 1898 г.).

Тяжелую утрату понесла русская художественная археологія въ лицѣ скончавшагося Георгія Дмитріевича Филимонова. Это былъ настоящій типъ русскаго ученаго, не перестававшаго до послѣднихъ дней своей жизни трудиться, съ живымъ, доходящимъ до увлеченія, интересомъ, надъ изученіемъ памятниковъ русской старины. Почти 50 лѣтъ тому назадъ Г. Д. Филимоновъ напечаталъ первый свой художественно-археологическій трудъ «Описаніе памятниковъ древности церковнаго и гражданскаго быта русскаго музея П. Карабанова» (Москва. 1849). Здѣсь описаны предметы церковные (иконы, складни, кресты, сосуды, гривны) и гражданскіе (братины, ковши, чары, стопы, бляхи, цѣпи, перстни, печати). Описанія здѣсь вообще кратки, критика памятниковъ и хронологическія показанія рѣдки. Ни состояніе археологической науки въ то время, ни личный опытъ автора еще не позволяли ему прямо вступить на путь широкаго обслѣдованія памятниковъ. Подробное изслѣдованіе ихъ авторъ, какъ видно изъ предисловія, признавалъ тогда еще преждевременнымъ. Въ 1859 году Филимоновъ обслѣдовалъ церковь

св. Николая Чудотворца на Липнѣ близъ Новгорода, при чемъ обратилъ особенное вниманіе на ея древнія стѣнописи и въ связи съ ними основательно разсмотрѣлъ вопросъ о первоначальной формѣ иконостасовъ въ русскихъ церквахъ. Изученіе относящихся къ этому предмету памятниковъ привело автора къ тому вѣрному заключенію, что въ древнерусскихъ церквахъ не было высокихъ многоярусныхъ иконостасовъ. Широкая, разнообразная и кипучая дѣятельность Георгія Дмитріевича на поприщѣ художественной археологіи относится къ 60-мъ и 70-мъ годамъ. Въ это время онъ сталъ однимъ изъ главнѣйшихъ дѣятелей вновь учрежденнаго Общества любителей древне-русскаго искусства при Московскомъ публичномъ музеѣ. Въ *Сборникахъ* (1866 г. и 1873 г.) и въ *Вѣстникѣ*, изданныхъ этимъ Обществомъ, Г. Д. Филимонову принадлежатъ многочисленныя работы. Однѣ изъ нихъ представляютъ собою ученыя изданія художественно-археологическихъ *матеріаловъ*, другія—ученыя *изслѣдованія*. Изданные имъ иконописные подлинники—одинъ древнѣйшій—(XVI в.)—по рукописи СПБ. Духовной Академіи, другой XVIII в. сводной или критической редакціи составляютъ настольныя книги для спеціалистовъ и любителей старинной русской иконописи. Къ этой же категоріи изданій относятся напечатанные Филимоновымъ, по рукописямъ, «Сказаніе о Софіи Премудрости Божіей», «Вопросы и отвѣты изъ русской иконописи XVII вѣка». Два изъ *изслѣдованій* Г. Д. Филимонова помѣщены въ *Сборникахъ*: «Значеніе луны подъ крестомъ» (1866 г.), «Симонъ Ушаковъ и современная ему эпоха русской иконописи». Въ *Вѣстникѣ* находится цѣлый рядъ его изслѣдованій: «О Софіи Премудрости Божіей», «Объ эмаляхъ, приписываемыхъ препод. Антонію Римлянину и Андрею Боголюбскому», «Объ

иконныхъ портретахъ русскихъ царей», «О каменныхъ изваяніяхъ въ Пятигорскѣ», «О Сванетіи въ археологическомъ отношеніи» и проч. Здѣсь же—множество мелкихъ извѣстій и замѣтокъ объ изслѣдованіяхъ Тексе, Ворсо, Шлимана, Байерна, Ерицова, о собраніи древностей Сапожниковыхъ, объ археологическомъ конгрессѣ въ Стокгольмѣ, о русскихъ археологическихъ съѣздахъ, объ археологическомъ кладѣ у Сухаревой башни, о трудахъ Севастьянова, объ иконѣ «О тебѣ радуется» и т. д. Наиболѣе крупную работу Георгія Дмитріевича составляетъ обширное изслѣдованіе о царскомъ иконописцѣ Симонѣ Ушаковѣ. Еще нѣсколько ранѣе Филимонова профессоръ Буслаевъ обратилъ вниманіе на выдающееся значеніе Ушакова и царской школы въ исторіи русской иконописи; но Г. Д. Филимоновъ далъ болѣе широкую и документальную постановку этому предмету. Онъ разобралъ архивныя данныя изъ архива Оружейной Палаты, привелъ въ извѣстность произведенія Ушакова, отчасти уцѣлѣвшія до нашихъ дней, охарактеризовалъ оффиціальное положеніе его и взгляды на задачи русскаго иконописанія, разъяснилъ источникъ Ушаковскихъ художественныхъ воззрѣній и такимъ образомъ доказалъ, что Ушаковъ и царская школа того времени составили весьма важную эпоху въ исторіи русскаго иконописанія. Если нельзя назвать Ушакова реформаторомъ въ области русскаго искусства, то во всякомъ случаѣ онъ былъ прямымъ и послѣдовательнымъ новаторомъ въ этомъ дѣлѣ. Онъ поколебалъ устарѣлое воззрѣніе на задачи русскаго иконописанія и старался внести въ это ремесло художественный элементъ красоты. Взгляды Ушакова усвоены были также и другими лучшими представителями царской школы, и такимъ образомъ создано было въ религіозной живописи новое направленіе. Ясное и полное

представленіе объ этомъ художественномъ движеніи дано въ капитальномъ трудѣ Г. Д. Филимонова. Нужно сказать вообще, что для исторіи русской иконописи Филимоновъ сдѣлалъ весьма много; онъ принималъ живое участіе въ работахъ палеховскихъ и мстерскихъ иконописцевъ, и его дѣятельность навсегда останется памятною для всѣхъ, интересующихся историческими судьбами русскаго искусства. Не ограничиваясь одною областью христіанскаго искусства, Г. Д. Филимоновъ занимался также не мало и весьма успѣшно памятниками первобытной древности: онъ производилъ археологическія раскопки въ Крыму и на Кавказѣ, особенно близъ Казбека и въ Осетіи (Кобаньскій могильникъ) и открылъ здѣсь слѣды бронзовой культуры. Онъ принималъ близкое участіе въ возобновленіи стѣнописей Грановитой Палаты, составилъ каталогъ отдѣленія доисторическихъ древностей Московскаго Публичнаго Музея и указатель марокъ на серебрѣ Московской Оружейной Палаты. Имя Г. Д. Филимонова пользуется обширною извѣстностью не только среди русскихъ, но и западноевропейскихъ ученыхъ. Вѣчная память.

Н. П.

Памяти Ѳ. И. Буслаева и Г. Д. Филимонова.

Въ теченіе послѣднихъ лѣтъ Императорское Общество Любителей Древней Письменности лишилось двухъ своихъ почетныхъ членовъ: Ѳ. И Буслаева и Г. Д. Филимонова. Къ тому, что было высказано о ихъ дѣятельности, о заслугахъ ихъ и значеніи, позволяю себѣ добавить только нѣсколько личныхъ воспоминаній, имѣющихъ связь съ прикосновенностью ихъ къ нашему Обществу.

Въ лицѣ Ѳ. И. Буслаева учредители общества неизмѣнно видѣли человѣка, искренно сочувствовавшаго его дѣятельности, даже и въ тѣ первональныя времена его существованія, когда неизбѣжно проявлялось недовѣрчивое и поверхностное отношеніе къ первымъ шагамъ этой дѣятельности.

Никогда не забуду того живого, простодушнаго и пламеннаго сочувствія, съ которымъ покойный Ѳедоръ Ивановичъ шелъ на встрѣчу намъ совѣтами и указаніями въ выборѣ рукописей для цѣнныхъ изданій Общества. Имъ же составленъ цѣлый списокъ таковыхъ, переданный мнѣ лично въ Москвѣ. Стоило только коснуться дорогого ему предмета, и онъ весь воспламенялся, забывая годы свои и недуги. Живо помню уютную его обстановку въ Москвѣ, его кабинетъ, обставлен-

ный шкафами съ книгами и рукописями. Меня поражала та быстрота, съ какою онъ поднимался, чтобы на одной изъ верхнихъ полокъ ближняго шкафа достать ту или другую рукопись, и тутъ же показывая ея лицевыя изображенія, онъ воодушевленно готовъ былъ прочесть цѣлую лекцію, видимо желая вселить въ слушателя любовь и интересъ къ излюбленному имъ предмету. Все остальное, житейское отходило на второй планъ, и онъ весь былъ преисполненъ занимающимъ его предметомъ, радуясь возможности оглашенія памятниковъ, которымъ онъ придавалъ такое важное значеніе.

Въ послѣдніе годы своей жизни жилъ онъ довольно уединенно и о поѣздкѣ въ Петербургъ не думалъ.

Между тѣмъ не разъ приходилось мнѣ слышать отъ покойнаго Государя Александра III сожалѣніе, что Ѳ. И. Буслаевъ давно у него не былъ; Государь всегда съ большимъ участіемъ справлялся о немъ, сочувственно припоминая то время, когда онъ читалъ лекціи покойному Цесаревичу Николаю Александровичу. Если случалось мнѣ передавать Ѳедору Ивановичу поклонъ отъ Государя, я видѣлъ, какъ цѣнилъ Ѳедоръ Ивановичъ это вниманіе. Онъ съ воодушевленіемъ говорилъ о своихъ занятіяхъ при Дворѣ и о своихъ сношеніяхъ съ двумя Цесаревичами.

Когда Общество приступило къ изданію Апокалипсиса, то Ѳ. И. Буслаевъ, не смотря на годы и трудности пути, рѣшился поѣхать въ Петербургъ. Онъ принималъ участіе въ засѣданіяхъ Общества по поводу вышедшаго въ свѣтъ Апокалипсиса и читалъ о немъ въ засѣданіи.

Въ то же время рѣшился онъ представить это изданіе Общества Государю, который его ожидалъ, предупрежденный о его пріѣздѣ.

Пріемъ состоялся и оживилъ Θедора Ивановича. Помню, какъ послѣ этого Государь сочувственно разсказывалъ о посѣщеніи Буслаева, о томъ, какъ живо и воодушевленно онъ по поводу поднесеннаго Апокалипсиса прочелъ ему цѣлую лекцію. Государь цѣнилъ это искреннее и горячее отношеніе къ дѣлу, лишенное всякаго формальнаго оттѣнка, и ему пріятно было при видѣ Θедора Ивановича вспомнить хорошее, давно прошедшее время.

Нѣчто подобное повторилось и съ протоіереемъ Разумовскимъ, который, будучи принятъ Государемъ въ его кабинетѣ, такъ увлекся разговоромъ о древнемъ церковномъ пѣніи, что въ поясненіе къ излагаемому неожиданно у Государя запѣлъ, и я опять-таки лично слышалъ, какъ бесѣда его заинтересовала Государя, всегда чуткаго ко всему, что касалось родного искусства. Изданные Обществомъ «Ростовскіе колокола и звоны» о. Израилева на столько заинтересовали Государя, что онъ у себя въ Аничковомъ дворцѣ устроилъ звонницу, гдѣ подъ наблюденіемъ о. Израилева развѣшаны были имъ выбранные колокола.

Θ. И. Буслаеву извѣстно было теплое отношеніе Государя къ вопросамъ искусства, онъ радовался и восхищался этими проявленіями, обѣщавшими расцвѣтъ и возрожденіе родного искусства,—и обѣщанія эти осуществлялись.

Лично вспоминаю съ особою отрадою то живое и чуткое отношеніе Θ. И. Буслаева къ вопросамъ воспитательнымъ, къ которымъ онъ былъ привлеченъ — разработкою Московскимъ Дворянствомъ учебнаго плана для задуманнаго дворянскаго женскаго Института. Результатомъ участія Θедора Ивановича въ этомъ дѣлѣ осталась книга «Учебный планъ». Дѣло это его сильно занимало, и онъ привлекъ къ раз-

работкѣ программы и другихъ лицъ. Тутъ я въ особенности могъ оцѣнить въ Ѳедорѣ Ивановичѣ способность войти въ дѣло всей душей, всегда готовой на добро и на осуществленіе благихъ стремленій. Время этихъ сношеній съ Ѳедоромъ Ивановичемъ—для меня незабвенно, и драгоцѣнныя для меня письма его я бережно храню, какъ знакъ его добраго и сердечнаго расположенія.

. . . .

Съ Г. Д. Филимоновымъ познакомилъ меня очень давно въ Москвѣ графъ А. В. Бобринскій, всегда пріязненно къ нему относившійся и умѣвшій оцѣнить въ немъ достоинства человѣка и ученаго. Область, которою занимался Филимоновъ, была близка графу Бобринскому давно, и московскія бесѣды ихъ мнѣ припоминаются съ особымъ утѣшеніемъ.

Не разъ бывалъ въ Петербургѣ Г. Д. Филимоновъ по возникновеніи Общества Древней Письменности, которому всегда искренно сочувствовалъ.

Помнятся мнѣ живыя бесѣды его и пререканія съ кн. П. П. Вяземскимъ, но споры Георгія Дмитріевича носили особый добродушный отпечатокъ, а кажущаяся рѣзкость его выраженій скрывала простодушіе и доброту, чѣмъ особенно и привлекалъ Георгій Дмитріевичъ, не смотря на нѣкоторыя шероховатости въ обращеніи и неосторожности въ словахъ, много помѣшавшія ему въ жизни. Но что значатъ эти ничтожные недостатки передъ положительною стороною этого чисто русскаго человѣка, съ которымъ было такъ легко и спокойно имѣть дѣло.

Не буду говорить объ его заслугахъ, о томъ, что уже высказано авторитетнымъ голосомъ его почитателей; но позволю себѣ и здѣсь обратиться къ личнымъ воспоминаніямъ

о многолѣтнихъ сношеніяхъ съ Григоріемъ Дмитріевичемъ, оживившихся путемъ Общества Древней Письменности.

Въ рѣчи Н. В. Покровскаго указано между прочимъ на сочувственную поддержку, оказанную Г. Д. Филимоновымъ палеховскимъ и мстерскимъ изографамъ, и на постоянную его заботливость объ ихъ благосостояніи, какъ носителей древняго духа русской иконописи. Особенно сильно проявилось это сочувствіе Г. Д. Филимонова съ началомъ царствованія Императора Александра III. Георгій Димитріевичъ словно предчувствовалъ, что этому царствованію суждено направить насъ на истинный путь національнаго развитія во всемъ проявленіи государственной и общественной жизни, и что область родного искусства займетъ не малое мѣсто въ непрестанныхъ заботахъ Государя.

Приближалось время Св. Коронованія, и вотъ Г. Д. Филимоновъ въ одномъ изъ засѣданій Общества Древней Письменности изложилъ въ живой и увлекательной рѣчи—свои пожеланія, чтобы мастерамъ Палеха и Мстеры дана была возможность потрудиться и показать свое искусство при возобновленіи Московской Грановитой Палаты.

Онъ написалъ объяснительную записку, представилъ рисунки, вызвалъ мастеровъ.

Когда мысль эта и предположеніе дошли до Государя, онъ пожелалъ ближе познакомиться съ сущностью дѣла. Г. Д. Филимоновъ лично не разъ давалъ Государю необходимыя объясненія, результатомъ которыхъ былъ заказъ—обновленія Грановитой Палаты по древнимъ образцамъ трудами палеховскихъ мастеровъ.

Явленіе это было новое и необычное. Многимъ оно показалось непонятнымъ, и сочувствія къ этому дѣлу было не-

много, да и быть не могло тамъ, гдѣ преобладали такъ давно другія теченія. Какъ во всякомъ дѣлѣ должны быть недостатки, такъ и тутъ они были, и ими, конечно, воспользовались, чтобы набросить на все дѣло несочувственную тѣнь. Слышалось много различныхъ возгласовъ, преимущественно на иностранныхъ языкахъ, о безобразіяхъ исполненія; замѣчались ироническія улыбки по адресу Филимонова. Понятно, какъ отражалось на немъ это явное несочувствіе; но онъ былъ утѣшенъ однимъ—неуклонностью воли Государевой, который не разъ при мнѣ горячо заступался за Филимонова и за исполненную имъ работу и отстоялъ все дѣло, неизмѣнно признавая его полезнымъ и желательнымъ.

Въ заключеніе долгомъ считаю упомянуть объ одномъ трудѣ Г. Д. Филимонова, о которомъ едва ли кому извѣстно.

Пріѣзжая въ Петербургъ, онъ бывалъ у насъ зачастую и интересовался многими предметами церковнаго и гражданскаго быта, хранящимися въ домѣ нашемъ на Фонтанкѣ. Нѣкоторыя древности нашего собранія заслужили упоминанія въ статьѣ Г. С. Кузьмина, напечатанной еще въ 1851 году въ I т. «Записокъ отдѣл. русск. и слав. археологіи Имп. А. Общ.» подъ заглавіемъ «Древности дома графовъ Шереметевыхъ».

Г. Д. Филимоновъ живо заинтересовался этимъ собраніемъ, въ особенности иконами, и предложилъ свои услуги для составленія имъ систематической описи. При этомъ онъ отклонилъ всякій разговоръ о вознагражденіи за трудъ и съ увлеченіемъ занялся дѣломъ, бывая почти ежедневно.

Плодомъ этихъ занятій явились листки, исписанные его почеркомъ, и законченная опись лучшихъ иконъ и нѣкоторыхъ другихъ предметовъ, написанная на-черно.

Чуть ли не по его совѣту начались сношенія съ худож-

никомъ Мартыновымъ, который съ свойственнымъ ему искусствомъ исполнилъ цѣнный альбомъ рисунковъ, имѣвшихъ служить дополненіемъ къ этой описи. Хотя все это дѣло и нельзя считать вполнѣ законченнымъ, но главное сдѣлано, и рукописи Г. Д. Филимонова у меня бережно хранятся.

Всегда вспоминаю съ особымъ утѣшеніемъ объ этомъ времени, когда частыя сношенія съ Григоріемъ Дмитріевичемъ еще болѣе укрѣпили во мнѣ къ нему глубокое уваженіе и сочувствіе.

Одновременно хотѣлъ онъ заняться изслѣдованіемъ о навигаторской школѣ (помѣщавшейся въ Сухаревой башнѣ), обѣщая прислать этотъ трудъ для напечатанія въ Обществѣ Древней Письменности; но это не осуществилось, а въ послѣдніе годы жизни заботы и здоровье мѣшали ему предаваться любимому дѣлу и сломили его силы, чтобы продолжать свои труды на поприщѣ родного искусства, которому такъ сочувствовалъ своею пылкою и русскою душею.

Графъ Сергій Шереметевъ.

2 марта 1899 г.

Памяти Петра Алексѣевича Морица.

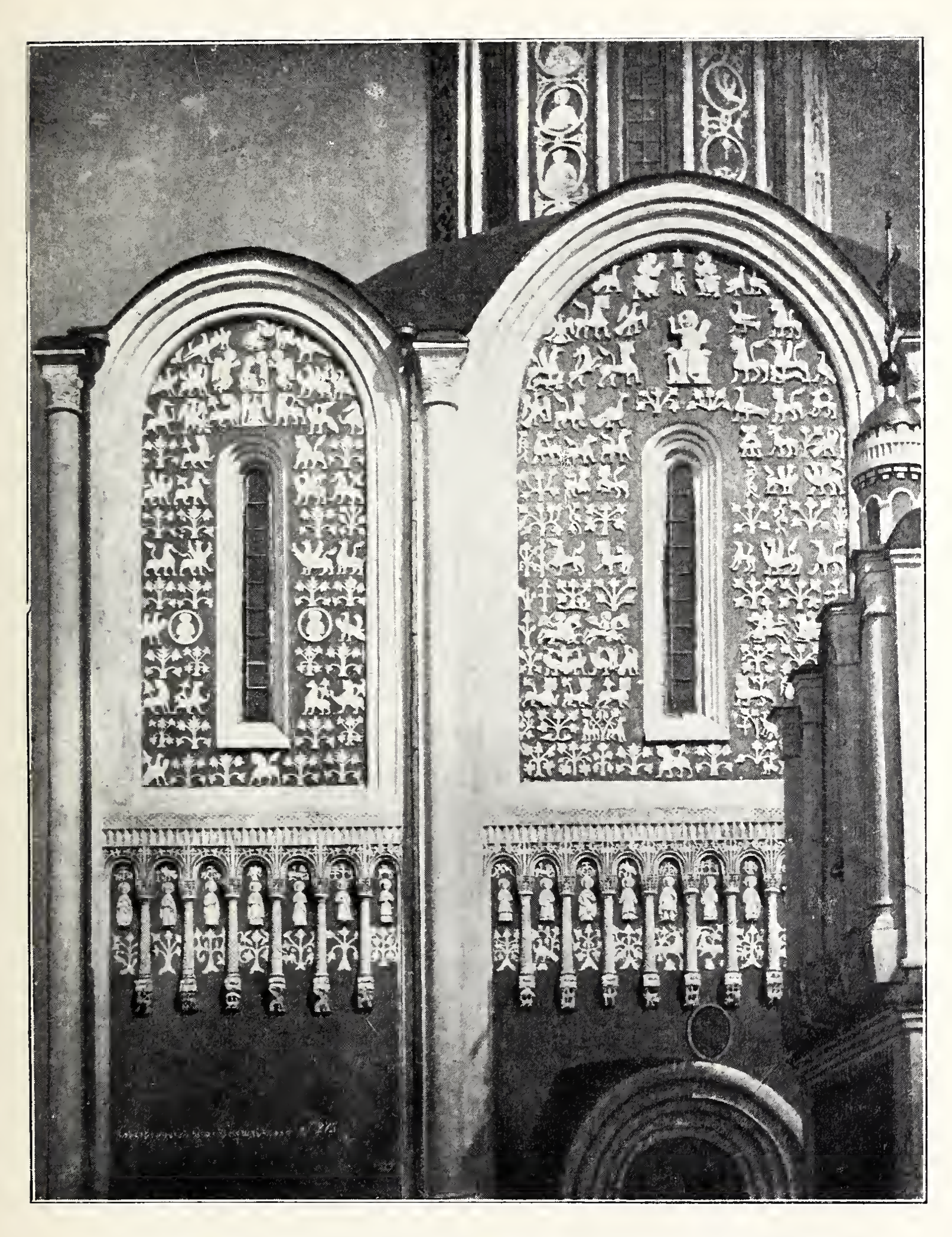
15-го ноября 1898 года, послѣ продолжительной болѣзни, скончался на 81 году почетный членъ нашего Общества Петръ Алексѣевичъ Морицъ. Имя его не будетъ забыто Императорскимъ Обществомъ Любителей Древней Письменности, и память о немъ навсегда сохранится съ признательностью, какъ о человѣкѣ, принимавшемъ ближайшее участіе въ основаніи Общества. Онъ принадлежалъ къ числу первыхъ, оказавшихъ ему, при полномъ сочувствіи, и нравственную поддержку. Какъ лицо, близкое къ Императрицѣ Маріи Александровнѣ, которой принадлежитъ высокій починъ покровительства Обществу, Петръ Алексѣевичъ Морицъ принималъ живое участіе во всѣхъ первоначальныхъ переговорахъ, предшедствовавшихъ его открытію. Онъ же присутствовалъ и на первомъ засѣданіи Общества.

Всѣ, знавшіе Петра Алексѣевича, не забудутъ доброжелательной, просвѣщенной и благородной его дѣятельности и сдѣланнаго имъ добра по мѣсту своего служенія. Послѣ кончины Императрицы Маріи Александровны онъ удалился отъ дѣлъ и жилъ замкнуто, доступный лишь близкимъ. Участіе свое и сочувствіе Обществу Императрица Марія

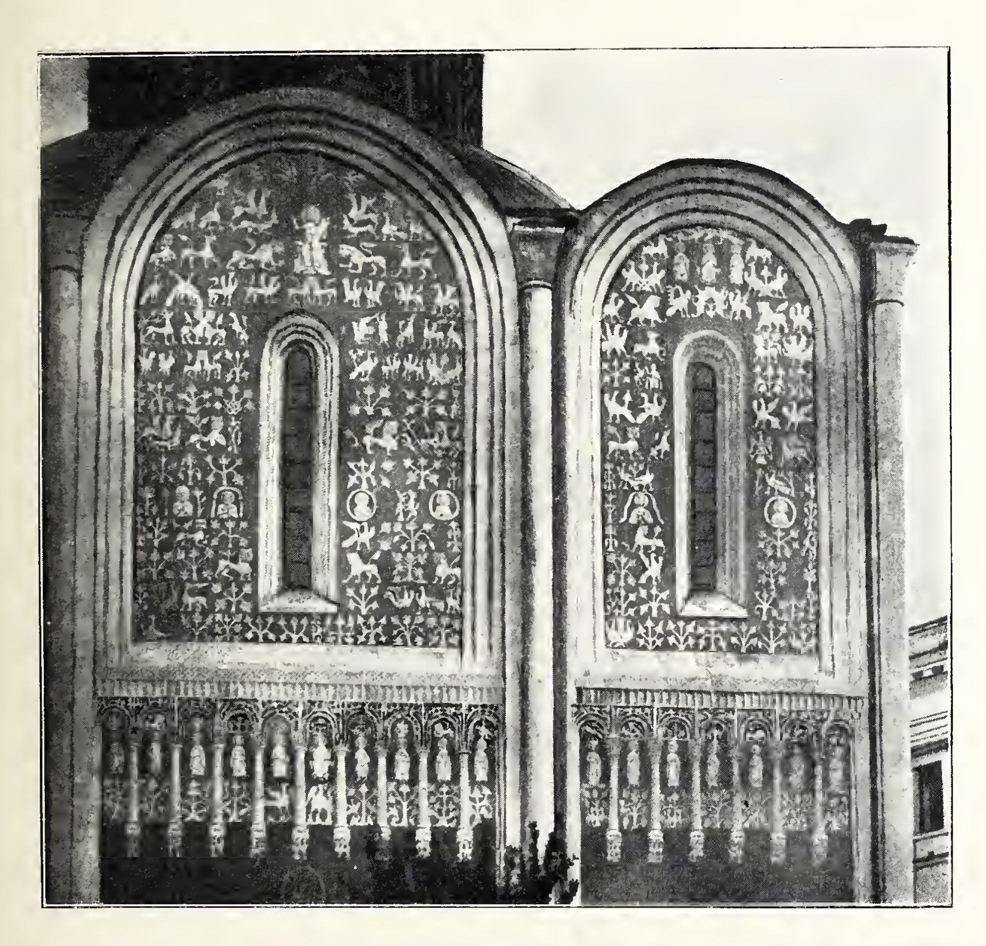
Александровна выразила и по кончинѣ своей, завѣщавъ въ музей его цѣнную древнюю икону и альбомъ художественныхъ рисунковъ различныхъ образцовъ древняго русскаго искусства.

Понятно, что такой человѣкъ, какъ П. А. Морицъ, сразу понялъ настоящее значеніе Общества, своевременность его и ожидаемую отъ него пользу. Понятно, что его просвѣщенному посредничеству Общество Древней Письменности обязано высокимъ покровительствомъ той Царицы, свѣтлый и величественный образъ которой еще недостаточно освѣщенъ для живого пониманія царствованій Императора Александра II и Императора Александра III.

Г. С. Ш.



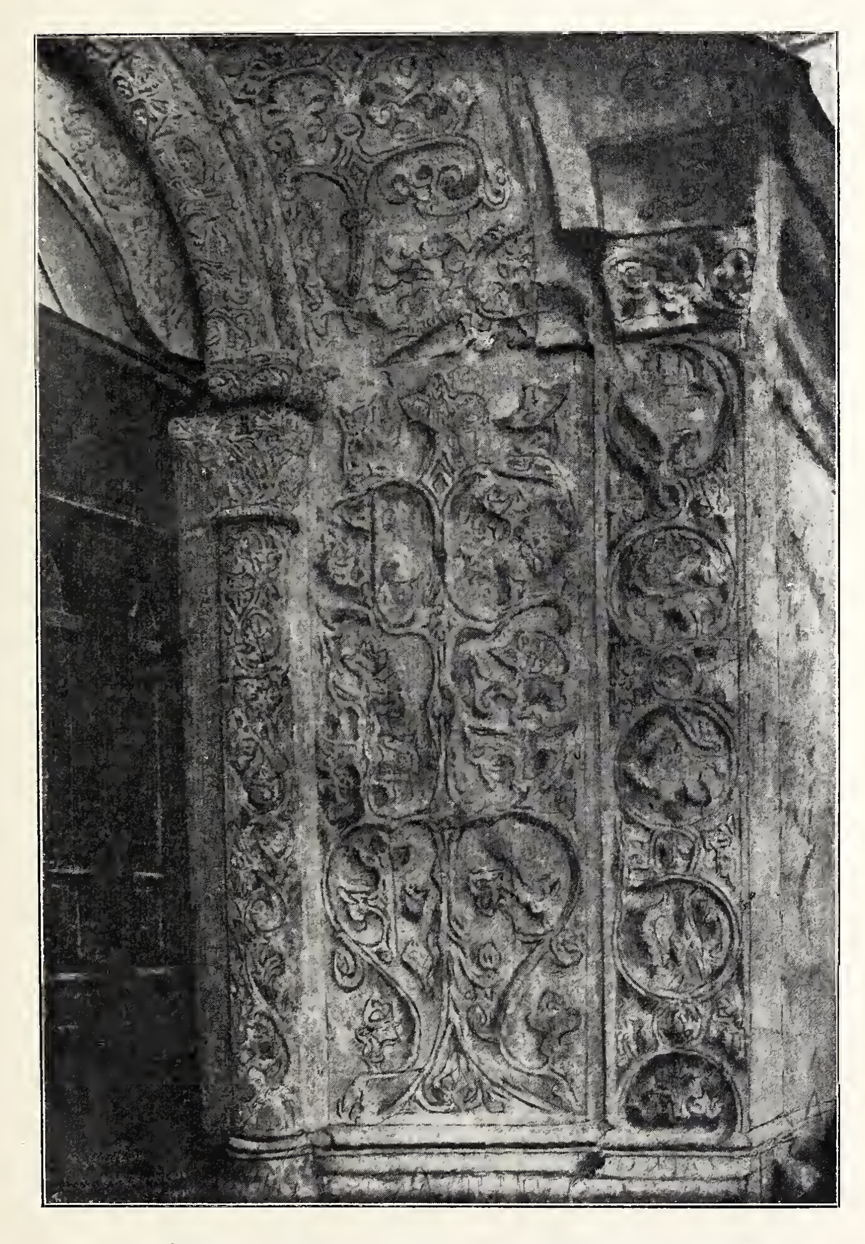
1. Южная сторона Дмитріевскаго собора во Владимірѣ.



2. Сѣверная сторона Дмитріевскаго собора во Владимірѣ.



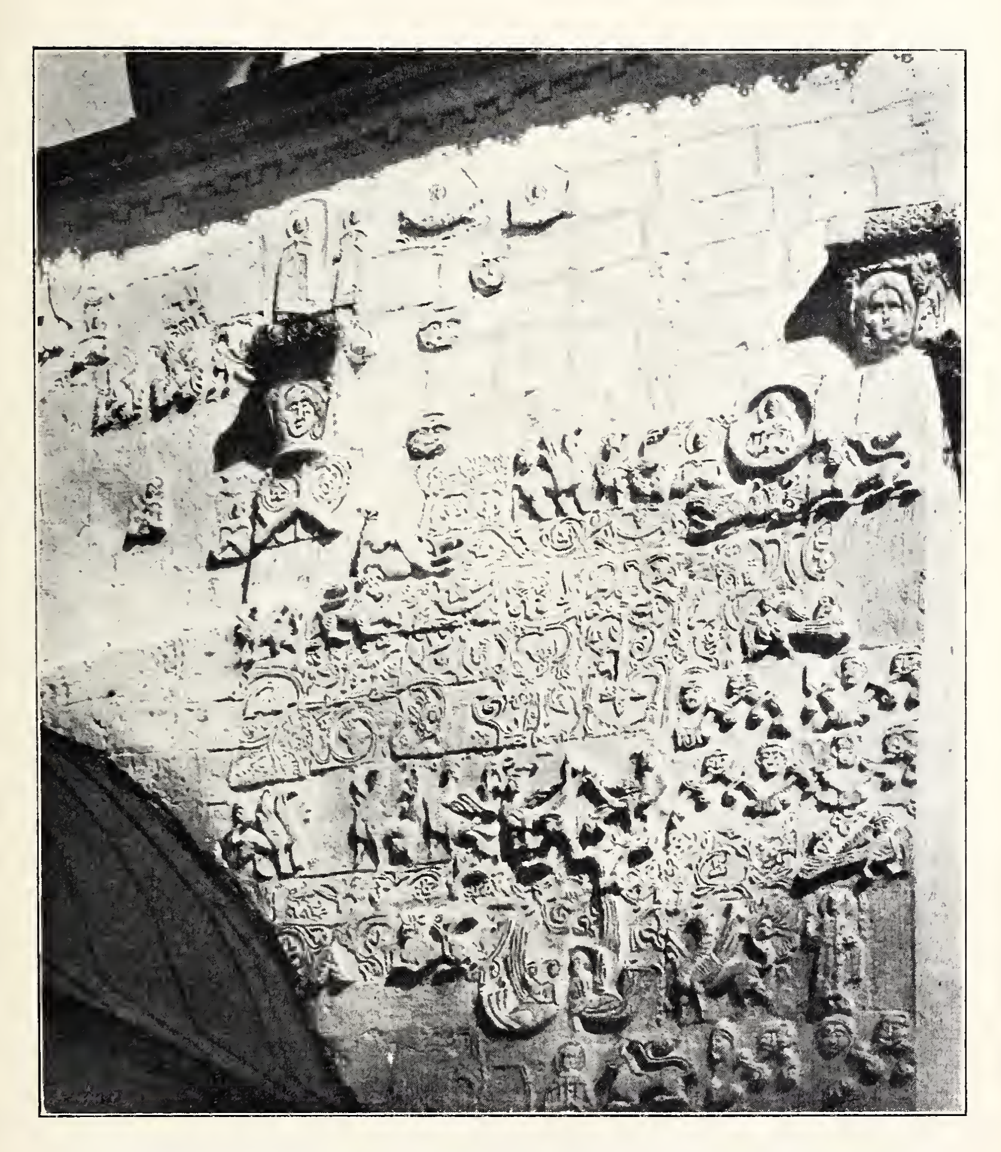
3. Декорація стѣнъ въ соборѣ Юрьева-Польскаго.



4. Южный порталъ собора въ Юрьевѣ-Польскомъ.



5. Сторона южнаго портала въ соборѣ Юрьева-Польскаго.



6. Верхняя часть стороны южнаго портала въ Юрьевѣ-Польскомъ.



7. Барельефъ на южномъ порталѣ собора въ Юрьевѣ-Польскомъ.



8. Сассанидское серебряное блюдо.



9. Бронза IX—X вѣка изъ собранія Г. Д. Филимонова.



10. Бронзовая китайская курильница въ видѣ единорога.

